

# frakcija



33/3

Se gotovo stajanjem tradicijom umjetničkih izlapanja u javni prostor, izvan galerijskih / kazališnih zidova i jedne strane te se institucionalizacijom tzv. javne umjetnosti (Public Art) kao posebne umjetničke discipline s druge, ovaj broj Frakcije (s fokusom na UrbanFestival) nastoj ponovno promisliti neka od ključnih pitanja vezanih uz umjetničke prakse u javnom prostoru.

Napodje se nametne pitanje javnoga prostora koje – ako želimo nadći putu deskripciji – zahtijeva temeljitu rekonstrukciju. Javnost nije fizički prostor, nje lokacija određivanja, javnost je prije svega politički prostor. Poslužimo se definicijom Olivera Marcharta: "Javnost se uvijek iznova proizvodi onda - i uvijek nanovo - u trenutku konflikta i rasprave, tamo gdje je konflikt ili topčnja, antagonizam, tamo je i javnost, a gdje konflikt nestaje, nestaje i javnost zajedno s njim".

Sjedeće pitanje svakako je komunikacija s publikom. Značajan modus operandi umjetnosti u javnom prostoru veže se uz su-djelovanje gledatelja/konzumenta. S druge strane, autorstvo ne zreo apsolutnu kontrolu nad umjetničkim djelom, publika je sudoporna za realizaciju djela - proizvodnja i potrošnja umjetnosti neopodno postaju društveni čin. Umjetnost danas mora pronaći mjesto u novoj strukturi. Bilješka radika između aktivnoga umjetničkog i političkog djelovanja, zapravo širegje granica svake od posebnih kategorija jedna je od osnovnih značajki novoga doba i u skladu s time nužno je ponovno promisliti ulogu umjetnika, kustosa ali i promatrača, koj postaje sve više aktivan sudionik u procesu stvaranja.

Umjesto zaključka na kraju se predlaže dodatno otvaranje analitičkih pristupa javnim umjetničkim praksama jer grad je proizvod beskonačnih i bezvremenskih promjena: razlika i različitost stajnje trajnog sukoba.

With almost a hundred year long tradition of artistic stepping out into public space, outside of the confines of gallery / theatre walls on one side and with the institutionalization of Public Art as a distinctive artistic discipline on the other, the issue of Frakcija (focusing on the UrbanFestival in Zagreb) attempts at once more rethinking some of the key questions related to artistic practices in public space.

The question that asserts itself most obviously is one of public space - to go beyond the basic definition - requiring a fundamental reconstruction. The public is not physical space, nor the event location, the public is primarily a political space. To use Oliver Marchart's definition: "the public comes into existence only - and always anew - in the moment of conflict and dispute. Where there is conflict, or more precisely antagonism, there is the public, where it disappears, the public disappears together with it."

Communication with the public is definitely the question that follows in this thought. A considerable modus operandi of art in public space is tied to the co-operation of spectators/consumers. On the other side, authorship does not mean absolute control over the work of art, the audience is co-responsible for the work's realization and both production and consumption of art inevitably become a social act. Art today must take up its place in the new structure. The erasure of differences between activism, artistic and political action, in fact the broadening of every one of those categories is one of the basic characteristics of the new age and according to that it is necessary to rethink the role of the artist, curator, but also observer, one that more and more takes on her role of an active participant in the creation process.

Instead of a conclusion at the end, we suggest a further opening up of analytical approaches to public artistic practices because the city is in fact a product of endless and timeless change, differences and distinctions, a state of constant flux.

# Sadržaj

- 006 **Politika i umjetničke preke**  
**O estetici javnog**  
pisa Oliver Marchart
- 020 **UF\_karta**
- 025 **Prema definiciji umjetnosti kao artefaktu manipulacije**  
pisa Silva Kičić
- 037 **The Gob Squad**  
Razgovor s timom exUben Festivala
- 048 **O mijeku, ljudima i umjetnosti**  
pisa Kristine Lekić
- 062 **Majeutika i sinkronizitet**  
Razgovor s Benson Bekloms, Shadow Casters  
razgovarala Una Bauer
- 092 **Solo za tijela koje čine**  
**O publici i komadu Un après-midi Antonije Beeth i Henryja Witta**  
autorica Petra Saboch
- 104 **JANOS SUGÁR: Zagreb Time Patrol**  
Vremenske patrola, popularistički slušatelj  
pisa Božo Hock
- 114 **Andreja Kulunčić: Mjesto pod suncem**  
**umjetnička akcije**  
exUFEXTENSION
- 116 **Socijalni status i provođenje slobodnog vremena na**  
**Jadranskom jezeru**  
pisa Goran Godeberger
- 120 **Vrijeme i njegova preslika**  
pisa Igor Zabel
- 128 **Potrošeni revolucionarni potencijali?**  
Seán Boyne & WNW
- 134 **Kreću epoj između potroša i ekcije**  
**U razgovoru s Wooster Group**  
razgovarao Ivan Toljančić
- 140 **"Balkanac, nimali"**  
pisa Branka Stipančić
- 148 **Čekajući da se svijet oporavi**  
Razgovor sa skupinom Goat Island  
razgovarao Stephen J. Gottomo

# Contents

014. **Politics and Artistic Practice:  
On the Aesthetics of the Public Sphere**  
by Oliver Marchart
020. **UF\_map**
032. **Towards the Definition of Art as a Means of Manipulation**  
by Silva Kabić
042. **The Gob Squad**  
Interviewed by exUrban Festival crew
049. **On Milk, People and Art**  
by Kristina Levo
076. **Maxiute & synchronicity  
Beris Baket, Shadow Casters**  
interviewed by Ulla Bauer
092. **Solo for Reading Bodies:  
On Audience and Antonia Baum's and Henry Wilt's Un après-midi**  
featured by Petra Sebech
109. **JANOS SUGAR: Zagreb Time Patrol  
Time Patrol, the Populist Listener**  
by Beata Hock
114. **Andreja Kulundić: Mjesto pod suncem  
artistic action  
exUFaTENSION**
116. **Social status and spending free time at the Jerun Isak**  
Goran Goldberger
125. **Time and its Copy**  
Igor Žibeli
137. **Short Circuit Between Impulse And Action  
In conversation with the Worcester Group**  
interview by Nen Toljandić

# O estetici javnog

Oliver Marchart

© 2014. All rights reserved. www.izdavaštvo.hr



Sljedeća razmišljanja nastoje razjasniti neke pojmove o odnosu umjetnosti i politike. Naposljetku reč je samo o prethodnapomenama s obzirom da je općenito sistematizirati i više "poljsano" u umjetnički prikaz upravo u nastajanju. Dakle, uprkos se mogu zapaziti načela čine isključivo nepovezana i kontradiktorna ne preostaje mi ništa drugo dok usput navedem radove u kojima su, ova moda razumljivo prezentirana? Stoga su spomenuta zapazanja ovdje sazuta oko dva centralna pitanja:

Što je ono istinski političko u političkoj umjetnosti?

Što je ono istinski javno u javnoj umjetnosti (Public Art)?



Krenimo od drugog pitanja. Što je ono javno u "umjetnosti u javnom prostoru"? Je li kao potpisanje u knjižnici svjedčanstvo u asom pisanju. Što je to prostorno u javnim prostoru? U daljnjem se manje-više dotaknemo o "umjetnosti u javnom prostoru" obično polaze od postojećeg prostora u koji se i postavlja u umjetnička djela - objekti i u njega interveniraju umjetnička praksa. U prvu se nabrku obično ubrajaju skulpturalni ili arhitektonski radovi na mjestima spomenika, umjetnici na zgradama ili jednostavnih estetskih urbanih opremanja. Druga, naprednija kategorija obuhvaća uglavnom ne-skulpturalne prakse. To mogu biti "intervencije" poput performansa, uličnog kazališta ili čak nevidljivog kazališta, to mogu biti participativni projekti "ucjelovljenja građanstva" u oplođenju s javnim prostorom (u međuvremenu kanonizirani Park Fiction) ili pak politički ili društveni koncepti projekti u okvirima tzv. novog žanra javne umjetnosti (Public Art).

Ne u prvom je slučaju - nazovimo ga pomnom prisjetim iz Art & Language "physical object paradigm" javna umjetnost - naprosto jasnije da je predstavnicima ove paradigma javni prostor nešto što - kao gradski prostor - postoji neovisno o objektima koji su u njega ugrađeni. Ovi bi ga doduše mogli re-strukturirati (pogledaj u petočlivi zoni pravih mišljenja struju pješaka), ali prostor kao prostor ostaje postojati, čak i kad se objekti uklone. Ako se okrenemo kategoriji ne-objektnih praksi, stvar se vidno komplicira. Ponovno se - s obzirom na pitanje javnog prostora - nadeću dvije moguća perspektive. Tako se s jedne strane može zamisliti da se - slično kao i u rubro opremanja grada - pada od intervencije u već postojeći javni prostor. U većini slučajeva ova će se pretpostavka temeljiti na uvelike naprovanom predviđanju o tome što bi uopće bila javnost. To znači da će se uvijek vjerojatno da se zna kamo treba poći da se dodje do javnog prostora (a da se vlastite umjetničke prakse time učine "javnim"). Primjerice, poći će se od toga da su radovi za medije odnosno u medijima (uključivo kroz medijske suradnje razvijaju međusobni i progresivni) istovremeno i radovi u javnom prostoru, i da se intervencije na javnom trgu i u pješacijskoj zoni automatski odvijaju u "javnom prostoru".

Ali postoji i druga moguća perspektiva koju ću zasigurno u nastavku teksta. Iz ove perspektive javnost nije ono što bi negdje već postojelo. Ova pretpostavka javnost kao već postojećeg prostora i medija koji samo čeka da ga se ovladi ne nudi do nalina fikcija. Uključivo pojam javnosti - e time i pojam javnog



prostora - treba smisliti kao nešto što puku deskriptivno ukoliko ga, dakle, bismo upotrebljavali kao ozbiljno teorijski promišljenju kategoriju a ne samo kolektivno, moramo se oslanjati od ove fikcije. Jer tu se u naposljetku slučaj radi o simulakrumima javnosti - o prividnim javnostima. Sjetimo se samo nedavnog javnog kazališta radio-stanica "u pravom javnosti". Prestup oblikovanju njihova programa i sadržaja te mnoge od nas nije samo ograničena, već gotovo eliminirana (a što je javnost koja niti nema prisutnosti). Ostavljen sadržaj proizvode prostor zabave, a ne prostor debate. Govoreći u antičkim terminima radi se prije o oratoriju nego o forumu. Informacije su pseudo-neutrale i u određenoj mjeri podređene svlačičkoj hegemoniji, tako da stvarne protu-informacije u obliku "javnosti" nikada ne bi mogle postojati. Zar se slične tendencije ne mogu uvidjeti i za "javni" gradski prostor? Zar potonji nije sve više privataniziran, što znači da podliježe ograničavanju pristupa i da sve više poprima karakter privatnih shopping-mallova, dakle ponovno karakter prividne javnosti u kojoj je politička artikulacija unaprijed onemogućena, gotovo zabranjena i zaustavljena od strane sigurnosnih službi?

Treba, dakle, uvjediti da i mediji sami, koje inače pomarno kao ucjelovljenje "javnosti", ne garantiraju javnost per se. A još je manje garantira "javni trg" u premetnom području. No što bi to javnost? Mnogotlo govori u prilog tome da moramo iz temelja promijeniti naša poimanje javnosti, jer uvijek ako je želimo razumjeti politički. To nije prostor u institucionalnom smislu (kao što bi bili mediji ili geometrijski objekti). Naprotiv tvrdim sljedeće: javnost se uvijek izvode proizvodi onkda - i uvijek nanovo - u trenutku konflikta i rasprave. Tamo gdje je konflikt, i točnije antagonizam, tamo je i javnost, a gdje konflikt nestaje, nestaje i javnost zajedno s njim. U tome smislu mediji nisu naprotiv i javnost, već je javnost kao takva medij. Jer upravo je javnost ona "apornja podjela" koja povlače putem konflikta. Tek u samom trenutku i činom uzročnog konflikta nastaje javnost u kojoj se različite pozicije sukobljavaju sa i ulaze u kontakt. Pri tome javnost, ako pomnije promotrimo, nije neki "produkt" spornostnog audena, već i sudar sam.

Upravo iz toga se nadoga javnost ne može ni "proizvesti" po receptur ili prema neotitima. Javnost, kao što bi rekla Hannah Arendt, nije produkt svjetlosti proizvodnje, već se proizvodi u samom djelovanju. To svakako ima posljedice jer otvara pitanje o vrsti djelovanja koje bi proizvelo javnost. No buduć da ovo nije mjesto za detaljnije razlaganje ovoga pitanja, predlažem da samo temeljne operativne sklonice moje argumentacije prije nego što dođem do posljedica koje rečano ima i na umjetnička praksa.





odboja jer podržava upravu na žbore dotičnoga naroda i tako zaštićuje antagonistički čin u liku stanovništva. Ovakv odjed može biti neuzustavni dio političkog akta, bez kojega taj akt - bio naizn ili tek u planu - uopće ne bi mogao funkcionirati, dakle, ne bi izazvao konflikt. Samo razlikovanje između objekta i prakse pokazuje se - iz perspektive političkog pojma javnosti - kao nedovoljno. (Pri tom neću zatišati da su danas intervencionistički procesi u većini slučajeva bitni političkom od bista govore apeličone spornosti kulture - i da ne spominjem "umjetnosti na zgradama" - redove u svrhu uplavljanja - i šašaci). Jedno ako uvedemo dublju kategoriju - poput kategorije antagonizma, dobijemo dostatan kriterij za političku umjetnost. Is - i za javnu umjetnost (Public Art). Na za umjetnost "u javnom prostoru", već za umjetnost u javnosti, to znači u mediju antagonizma.

#### 4. KULTURALNO I POLITIČKI U "KULTURALNOJ HEGEMONIJU"

Ako dalje govorimo o političkoj umjetnosti praks, možemo upravo formu antagonističkog djelovanja koje može obuhvatiti i prakse i objekte kao statične djelatke te prakse. Povećano vidno razlikovanje između predmetnih "radova" i "personalitativnih" umjetničkih praksa pokazuje se u temeljnoj perspektivi političke prakse kao dugoročnoj<sup>4</sup>. Da bismo mogli preciznije lokalizirati ovu vrstu prakse, preporuča se poseban povratak za pojmom hegemonije koji je razvio Antonio Gramsci<sup>5</sup> - i sociokulturalizmu sklopi reči Ernesto Laclau i Chantal Mouffe. Njihov je rad polazna točka mojih razmišljanja koji uvode u estetsku javnost.

Gramscijev pojam hegemonije je mnogoznač. Za našu svrhu ostaje uviditi da hegemonija za Gramscija između ostaloga predstavlja oblik intelektualnog upravljanja i prevlasti na polju kulture odnosno kultu Gramscijevih, civilnog društva. Da bi određena grupa ili klasa mogla potvrditi svoju vlast, ne dostaje samo da ta klasa upotrebljava državnim aparatima prisile. Istovremeno mora osvojiti i "kulturalnu hegemoniju", odnosno vlast nad glavama ljudi. Ona mora osvojiti njihov prosječni um (tj. spono) i ne delirirati ga u svojoj vlastitoj smislu. Mora uspostaviti shvatiti svopislu suglasnost i pristank na status quo, čak i kada njemu vlast ne osigurava samo dobrovoljni pristanak potčinjenih, pa se mora "oklopiti" prisilom i silom represivnih državnih aparata. Ova zaštita ipak ne dostaje, razna hegemonija - dakle, prosječnoga uma kulture u našem smislu i civilnog društva (za razliku od neposredno političkog društva) - ostaje nešto čega se ne možemo odvojiti.

Ernesto Laclau i Gramscijev pojam hegemonije proširio na svopislu teoriju - na "logiku" politike upotrebljavajući na ono subzističko, može se reći da hegemonija predstavlja odnos između neke partikularne snage i univerzalne dimenzije njenog političkog zahtjeva. Uzmimo bilo koji zahtjev određene političke snage - npr. zahtjev ANC-a za "slobodom" u vrijeme apartheida. Da bi se efektivno ponovio apartheid režim, njegovo samo hvala dokuzati ovu i onu dekonstrukciju, dakle, zahtjevi: rado bismo sjedili na istim klupekama u parku, ali mi ne smijemo suglasni s vlastitim upravljanjem. Naprotiv, da bi se apartheid mogao ukinuti, mora nestati ovaj apartheid režim. Na temelju ova svopislu borbe protiv apartheid režima svaki će pojedini zahtjev poprimiti univerzalnu dimenziju postati će u stanovitno vrijeme partikularni simbol svopislu borbe. Isto tako ova borba neće pokušati mobilizirati samo jednu ili drugu grupu. Da bi bila uspješna, mora ugraditi široki savez - a ANC nije ništa drugo dok takav savez - koji obuhvaća što je moguće više grupa i zahtjeva te uključuje također i "bule" Južnoafrikanke - za Laclaua hegemonija se sastoji i od (i) kad potpuno uspješni pokret univerzalizacije nekog partikularnog političkog projekta. Istodobno nalazimo opet na kategoriju antagonizma, ako je ova univerzalizacija moguća samo ukoliko se lanac jednakih vrijednosti među što više poziva gradi kao antagonizam prema nekom elementu, vanjskom neprijatelju (poput apartheid režima). Ovakv lanac na okupu ne drži niti daljnja pozicija, već - u odnosu prema lancu - čisti negativni zajednički neprijatelj. Njegov ulazak u lanac nanovo re-konfigurira identitet aktera. Ako pomisli promotivno - kao što je već naznačeno, identitet aktera je rezultat njihove hegemonijalne aktivacije (ne i obrnuto).

#### 5. ANTAGONIZAM U MIKRO I MAKROPOLITICI

Tamo smo dospjeli da dva potpuno različita, ali ne i proturječni aspekta "hegemonije". Ovakv u užem smislu politički aspekt, kojega nazivamo nalazimo već kod Gramscija, u Laclauovoj verziji teorije hegemonije preveden je u logiku partikularista i univerzalista<sup>6</sup>. Ovakv u užem smislu kulturalni aspekt, npr. hegemonija kao vizivno živo civilnog društva za osiguravanje prevlasti određene klase, ima trije obzirom - jedno, ako je danas između ostaloga prvo u domenu kulturalnih sudija, a manje u domenu Laclauove teorije hegemonije. Ipak je takozvani kulturalni aspekt hegemonije - svakako i život, prosječni um, civilno društvo - isto tako potpuno poručan kao i "političko". Da bismo bolje mogli razlikovati različita poimanja politike, preporuča se konceptualno prezumu podjelavanje: polje sociokulturalne kulture, koje nije eksplicitno već implicitno političko - može se označiti kao polje mikropolitike. Nasuprot tome, političko teret na kojem se snage poput ANC-a i apartheid režima teoretički "otvaraju" bore za hegemoniju - dakle, političko sustav u našem mišnom smislu - je polje makropolitike. Pojam hegemonija označava proces koji se zbiva na dva polja, a dugoročno je uspješan samo onda kada jednoj snazi pade za rukom da u svojem smislu donese uspješnu univerzalizaciju između obaju polja (odnosno, osvoji makropolitičku moć kao i moć nad glavama ljudi).

Na sve do sada ostalo je otvoreno pitanje na koji će se nam razmatrat kategorija antagonizma i je li i kategorija javnosti na mikropolitičkoj i makropolitičkoj razini? Ovakv se pitanje može pristupiti u

<sup>4</sup> Pojam "političke umjetnosti" u ovom kontekstu odnosi se na umjetnost koja ima političku funkciju, a ne na umjetnost koja je politički motivirana. U ovom slučaju, umjetnost koja ima političku funkciju, a ne na umjetnost koja je politički motivirana. U ovom slučaju, umjetnost koja ima političku funkciju, a ne na umjetnost koja je politički motivirana.

<sup>5</sup> Ernesto Laclau i Chantal Mouffe, *Democracy in the Age of Post-Modernity* (New York: Routledge, 1985).

<sup>6</sup> U ovom slučaju, umjetnost koja ima političku funkciju, a ne na umjetnost koja je politički motivirana. U ovom slučaju, umjetnost koja ima političku funkciju, a ne na umjetnost koja je politički motivirana. U ovom slučaju, umjetnost koja ima političku funkciju, a ne na umjetnost koja je politički motivirana.



Walter D'Amico: *Travels*, instalacija na zidu  
baze u Jenu, Italija, 2002.

© 2002, Walter D'Amico



Hoće li politička umjetnost a ne prijeći posve u politiku, neće posve prekinut vezu s umjetničkim pojmom – čak i ako se istovremeno transformira u procesu antagoniziranja / univerzaliziranja ovog umjetničkog polja.

Ako razmotrimo obje strane političke umjetnosti, doći ćemo do sljedeće definicije: politička umjetnost je oblik antagonističkog reagiranja društvenih i kulturnih sedimenata koja je jednom nogom u umjetničkom polju, a drugom u polju (maka-) politike. Obje noge nisu potrebne samo da se održ stajali, one su kategorizirano nužne da bi se uopće moglo govoriti o "političkoj umjetnosti" – a ne samo o politici ili samo o umjetnosti. Jer ako bi se prekinula veza s umjetničkim pojmom, moglo bi se doduše kao i prije govoriti o politici, ali ne i o političkoj umjetnosti jer upravo institucionalizirani diskurs umjetničkoga polja odlučuju što jest a što nije umjetnost. Ako, s druge strane, ne bi bilo veze s "političkim sustavom" (koje rađeno političkim diskursima) ni s politikom, dakle konkratnim aktima ovoga sustava, moglo bi se doduše kao i prije govoriti o umjetnosti, ali ne i o političkoj umjetnosti jer evidentno je da samo artikulacije umjetničkih s političkim pozicijama prve uopće čine (maka-) političkima.

A tko je konačno prepoznaje određeno i ono javno u javnoj umjetnosti (Public Art). Javna umjetnost nije "javna" stoga što se smješta u urban "javni prostor" namjesto u polu-privatni prostor neke galerije, već je umjetnost javna kada se događa u javnosti – a to znači u mediju antagonizma. Stoga se ne može prejdici- rati koje konkretne umjetničke prakse u stanovito vrijeme generiraju javnost. Budući da se antagonizmi ne daju izvući subektivno ili volontirano: može se samo naknadno utvrditi kada se i gdje određenim prak- sama "posrećilo" antagoniziranje – što prvenstveno ima veze s makro-političkim okvirima određene povje- ro-hegemonijske situacije. Na temelju ovih na povijesne modele (od Jacques-Louis Davida do Women's Action Coalition) mogu se vrlo vjerojatno izvući određeni zaključci za današnje strategije javne umjetnosti. I, mogućnost javne umjetnosti kao političke umjetnosti. Javna umjetnost zbog implikira političku umjetnost. Nema "javne umjetnosti" koja ne bi bila politička u gore naznačenom smislu. Sve ostalo ne bi bila javna um- jetnost, već umjetnost koja simulira javnost. Nasuprot ovoj kvazi-javnoj umjetnosti stoji ona umjetnička praksa koja zauzima univerzalizirajuću a pak oslabljujuću poziciju tako što se sprepleće s političkom praksom.



His Excellency Johnson: Performance  
at 1999 Economic UrbanFest at 2002

credit: Maria Valdez



Paul Gaskin: Ed Johnson: Performance  
© 1999 Economic UrbanFest at 2002

credit: Maria Valdez

# Politics and Artistic Practice: On the Aesthetics of the Public Sphere

Oliver Marchart

Translated from German by Maria Mafiosa



The following considerations aim at clarifying several notions regarding the relationship between art, the public and politics. However, these are merely preliminary remarks heralding a more extensive and systematic as well as "more anti-historical" interpretation on which I am currently working. Therefore, my observations might occasionally appear hasty or forced and I have no choice but to refer the reader to my earlier studies, in which these ideas were perhaps offered in a more digestible form.<sup>1</sup> Presently, they are compressed in two fundamental questions:

What is the essentially *political* in political art?  
What is the essentially *public* in public art?

## 1. WHAT IS PUBLIC IN THE PUBLIC?

Let us begin with the second question, namely: When makes practices or art in public space? Truly public? – as well as the impossibly contained subquestion: What makes public space *public*? In today's mainstream debates about art in public space – one usually presupposes a form of space that has always been there and is now at best supplied with object-like works of art or bears marks of intervention through artistic practices. The first class typically contains sculptural or architectural pieces ranging between monuments, art on buildings, and simple aesthetical urban furniture. The second, more advanced category encompasses essentially non-sculptural practices. These can be "interventions" in terms of performance, street theatre, or even the available theatre, or they can consist in participatory projects of citizens involvement, communicating with public space. They can also be political or socially useful projects filling with the so called new name of Public Art.

Now, in the first case – let us adopt a term from Art & Language and call it the “physical object paradigm” of Public Art – it is a rather clear that the representatives of this paradigm consider public space as something that exists – as an open space – independently from the objects which have been planned into it. These objects may perhaps restructure it (as fountain in the pedestrian zone necessarily changes the flow of the pedestrian) but space goes on existing as space even if the objects are removed again. But if we proceed to the category of non-objective practices, which we might collect here under the denominator of physical practice paradigm, the issue will obviously become more complicated. Concerning the question about public space, there are again two possible perspectives. On the one hand, it is perfectly conceivable that one could start from the presumption – similarly as in the case of urban furnishing – of intervening into some already existing public space. In most cases this presumption will be based on the largely unquestioned power

ous knowledge of what the public actually is. That is, one will always believe that one knows where to go in order to get to the public space and thus make his/her own artistic peace (‘public’). For example, one will assume that working for or in the media (such as developed through media cooperation by a project like the museum in progress<sup>2</sup>) means at the same time working in public space. Likewise, an intervention in a public square or in a pedestrian zone will be automatically interpreted as taking place in ‘public space’.

But there is another possible perspective which I am about to endorse. From that perspective, the public is nothing that would be given beforehand anywhere. The image of the public as space or a medium, which already exists and is only waiting to be conquered is nothing but naïve fiction. If the notion of the public - and thus the notion of public space - should make any sense that it would be more than merely descriptive, that is, if we want to use it as a seriously allocated theoretical category and not as a mere colloquialism, then we must depart from this fiction. For in this case we are mostly dealing with a simulation of the public: the fictional or pseudo public. Let us recall the alleged public character of the radio stations "under public law". Their accessibility as concerns the creation of the programme and the choice of contents is for most of us not only reduced, but also rather nonexistent (and what is a public sphere to which nobody has access?). The entitled programmes create a space of entertainment rather than discussion. To use the language of the classics, the public is rather a crowd than a forum. The information offered by those programmes is pseudo-neutral and subjected to the general hegemony to such an extent that no real counter-information could ever find its place in that sort of "public". And do we not observe similar tendencies in "public" urban space as well? Is it not getting more and more privatised, which means that it is often subjected to limited accessibility and acquires more and more the character of private shopping-malls - that is, the character of the pseudo-public, in which political arbitration is from the very start thwarted or even forbidden and suppressed by private security services?

One must try to reach the conclusion that even the media, which are normally our apologetic for the "public" do not guarantee public space *per se*. A "public place" within the traffic zone guarantees even less. But what constitutes the public then? Many things speak in favour of the argument that we must, above all if we wish to understand the public sphere politically, reconstruct our understanding of the public from the roots. The public is no space in the physical sense. Nor is it a space in the institutional sense (such as the media or a traffic island). On the contrary I would argue the following: the public comes into existence only - and always anew - in the moment of conflict and dispute. Where there is conflict, or more precisely antagonism, there is the public, where it disappears, the public disappears together with it. In this sense the media are not simply the public, rather the public is a medium. The public is the

[illegible]

<sup>2</sup> See, for example, *id.* at 111.

"bond of division" which connects through the conflict. It is only in the moment, in which a conflict is argued out, that the public appears through its argumentation: in which various positions clash against each other and come into contact precisely by doing so. However, if we look very closely we will notice that the public is not the "product" of this clash: the public is the clash itself.

Precisely that is the reason why the public cannot be simply "produced" according to any recipes or blueprints. As Hannah Arendt would say: it is not the result of an intentional act of production, but generates itself in the very action. However, this fact has its consequences, for it leads to the question about the sort of action that should take place in order that the public should come into existence. Since this is not the right place to go into this question in detail, I will only present the general theoretical skeleton of my argumentation and then proceed to the consequences of what we have just mentioned for artistic practice.

## 2. THE POLITICAL IN POLITICS

First of all, it should be emphasized that we have already gained a political notion of the public, namely insofar as antagonism is nothing else than the category of the political. Therefore, if we oblige ourselves to grant validity of being strictly public only to those public spheres which establish themselves as antagonism, then we have a ready political notion of the public. On the contrary, if we ask ourselves who generates such a public sphere, we will get into trouble, since we have already said that the public cannot be construed too easily or according to any sort of master plan. For this reason, the political (the antagonism) is "a-subjective": that is, there is no subject written in capital letters standing behind it and one can not voluntarily enforce an antagonistic situation. This conclusion is not to be reached merely at the theoretical level, but also corresponds to the perfectly real and everyday experience of political work. In certain situations, one can stand on one's head while trying to agitate for his/her cause and still not achieve a slightest effect of mobilization. In other situations, in which everybody has given up the idea, antagonism breaks out unexpectedly and the masses turn political (the students of revolution in political sciences could tell a thing or two about the practical impossibility of predicting revolutions).

Whether political mobilization is successful or not depends naturally on the hegemonic conjuncture as well as the general political climate in which the political actions are taking place. However, besides the "structural" aspect, it also has something to do with the fundamental contingency of the social, that is, with the fact that society does not exist at all as a totality and that it will always retain a trace of the unexpected which can thwart the plans of those who take the action.<sup>2</sup> That is why antagonisms can occur at the most unforeseen places and in moments,

in which nobody has counted with them. Contingency is, after all, precisely the term for the fact that it cannot be estimated by calculations where and when political action will be crowned by success and if at all. Therefore every action requires an effort and incurs a risk to be taken, since it moves on the territory of the uncertain.

But the greater stake is and remains one's own identity, the existence of the active subject itself. For its identity cannot, as we have said, be the source of the action (there is no voluntaristic subject that would remain untouched by the action); it is rather the result of the action. It is only in political action as such that the identity of the active subject appears - and I will come back to this issue in the section on hegemony. For the time being, it should be made quite clear with respect to antagonism that: if the "construction" of antagonisms (and therefore of the public) functions a-subjectively, then the identity of the agent is itself the result of the action. After all, this is what makes up the performativity of an action. Political practice is - as any other discursive practice - a practice that has no agent preceding it. But since there are all possible self-proclaimed agents running around in this world, we must conclude that the agent of politics is always subjected to a constitutive self-doubt (regarding his own existence and identity). In order to be able to act politically at all, I must start from the problematic presupposition that I am the master of my own affairs: that is, of my own actions and their consequences. The intentionality of actions, which is completely irrelevant for theoretical observation, thus belongs to the fantasy of agents that is necessary to their action. If I were not to believe that my actions would lead at least with some probability to certain results, I could never begin to act. The existence of a political agent is the necessary fiction of the political. As soon as we begin to act politically, we live in this fiction. In principle, there is nothing objectionable in that, since there would be no politics without such fiction.<sup>3</sup>

## 3. THE POLITICAL IN "PUBLIC ART"

All this is not without consequences for the relationship between the public, politics and art. Although it might appear surprising, it is entirely logical that the political if understood as antagonism, in principle runs contrary to the differentiation between the "physical object paradigm" on one side and the practice/performance/interventions paradigm on the other. Of course, antagonism is no "object" in itself, but not all forms of practice are antagonistic either. The political, that is, antagonistic action, about which we are speaking here, runs contrary to the paradigmatic differentiation between object and practice, such as we have reached above. Rather, the political in this strict (philosophically speaking "ontological") sense is something that encompasses ("ontical") objects and practices as we usually imagine them, though it does not become assimilated with them. Therefore, the defining criterion of all

<sup>2</sup> Cf. e.g. Slavoj Žižek (2001/2002), *Crucial Moments: Catastrophe and Revolution* (London: Routledge and New York: Routledge, 1995).

<sup>3</sup> It is only because something that is, or is destined to be, is a sort of "contingency" (there is the utterly different character in political action that the political is not subject to a causal chain of cause and effect, but of action and reaction, or of action and response), or great politics "for us" always "voluntaristically" enters the self-created motion which is always already in motion. Political spheres might indeed have something to do with this freedom and self-regulation in pure political interaction, in which a conflict can arise.

political practice: the category of antagonism is situated at a "deeper" "ontological" level - and antagonism itself is certainly neither an object nor a practice. Antagonism is that which cuts through all objects and practices, thus upsetting them. But at the same time ordering them anew.

Two examples. If we imagine an artistic intervention oriented towards social work (e.g. preparing the medical equipment for drug addicts, such as was performed by the Austrian group WochenKlausur at the Karlsplatz in Vienna) then it might be considered an artistic practice (and not a new sculpture for the "public space" of the Karlsplatz), but it still remains uncertain whether it is a political practice and whether it creates the public in the strict sense of the word - given the fact that antagonism does break out here, but can also be pasted over and whitewashed in terms of social work. If the latter were the case, then the appropriate actions might take place in the "public" urban space, but they would be far from generating the public in the political sense of the word.

On the other hand, objects are not necessarily "apolitical". The simplest example would be a memorial that the population rejects, since it is supposed to remind on the crimes committed by that very population and thus drives an antagonistic wedge into it. This object can be a necessary constituent of a political act, since the latter would not function without it - be it real or only planned - and therefore no conflict would be provoked at all. The mere differentiation between object and practice proves - from the perspective of a political notion of the public - insufficient (Whereby I do not wish to deny that today's interventionist practices stand in most cases nearer to politics than the often entirely apolitical culture of memorials - not to speak about the "art on buildings" made with the intention of beautifying the facade.) Only if we establish a more profound category, such as that of antagonism, will we obtain a satisfactory criterion for political art and within that for Public Art. Not for the art "in public space" but for the art in the public, that is: in the medium of antagonism.

#### 4. THE CULTURAL (AND THE POLITICAL) IN "CULTURAL HEGEMONY"

Thus, if we speak of political artistic practice, we actually mean a form of antagonistic action which can include both practices and objects as constituent parts of these practices. The differentiation between object-like "works" and "performative" artistic practices in terms of a history of artistic "genres" proves secondary from the fundamental perspective of political practice.<sup>4</sup> Now, in order to locate this sort of practice more precisely, it is advisable to go back to the notion of hegemony, which was developed by Antonio Gramsci and adapted to poststructuralism by Ernesto Laclau and Chantal Mouffe. Their work forms the starting point of my considerations, which aim at bringing it into relationship with the aesthetics of the public.

Gramsci's notion of hegemony is multiform. For our purposes, it should be made clear that hegemony represents for Gramsci - among other things - a form of intellectual leadership or sovereignty in the field of culture, or rather the field of civil society. In order that a particular group or class secure its rule, it is not enough that it should acquire control over the state apparatus of compulsion. It must at the same time acquire "cultural hegemony", that is, the rule over the heads of the people. It must win over their common sense (*sensus communis*) and redefine it to its own purpose. It must manage to generate general consensus and consent to the status quo, even though its rule is not secured through the voluntary consent of its subjects alone, but might also have to be fortified by compulsion and force of the repressive state apparatus. For the fortification alone does not suffice and the level of hegemony - that is, of common sense, culture (in the broadest sense of the term), and civil society (as different from the openly political society) - remains indispensable.

Ernesto Laclau has enlarged Gramsci's notion of hegemony into a general theory, or rather the "logic" of politics as such. Reduced to its essentials, it says that hegemony represents the relationship between a particular force and the universal dimension of its political claims. Let us take for an example a claim of some political force - let us say: the demand of the ANC for "freedom" at the time of Apartheid. In order to be able to fight something like the Apartheid regime effectively, it is not enough to wish to abolish one or another type of discrimination, such as demanding that one should be allowed to sit on the same benches - while at the same time agreeing to the rest of the repression. On the contrary: in order to abolish Apartheid, one should make the whole Apartheid regime disappear. Against the background of this general struggle against the Apartheid regime, each single claim will acquire a universal dimension: it will become the particular symbol of the general struggle. In the same way the struggle will not seek to mobilize one or another group. In order to be successful it must build up a broad league - and the ANC is nothing else than such a league - that comprises as many groups and claims as possible and includes also "white" South Africans. Therefore, for Laclau, hegemony does not consist in the (never completely successful) movement of universalization of a particular political project. At the same time, we come here again across the category of antagonism, since this universalization is only achievable in such a way that a chain of equivalences between as many standpoints as possible is constructed as antagonism against an external enemy (such as the Apartheid regime). This chain is sustained by no further coalition, but by a pure negation with respect to the chain: the common enemy. Again, its entry into the chain reconfigures the identity of the agents. As a matter of fact, the identity of the agents is, as we have already implied the result of their articulation in hegemony (and not vice-versa).

<sup>4</sup> Whereby, of course, not the objects in itself involved in the aesthetic, every political is discursive in practice, since it is always a part of meaning structures. In order to avoid too narrow language games, there is no need discussed in detail. The present is said can be located from the linguistic or the nominal - aspect in a discursive public life. (Source: 1997/1998)





which can permanently occur in everyday life as soon as identities get into conflict with each other (and thus become reconfigured) - even if it is only in those tiny moments, in which something is renegotiated in a family, for example, whether the husband or the wife should do the dishes after lunch.

But this example also makes it clear that such mini-antagonisms of everyday life need not be at all consciously or visibly brought up as political antagonisms, that is, they do not generate a truly significant public sphere (but only some internal household micro-public spheres). In order to be able to speak of the public in a significant sense, one should start from a higher degree of antagonization on the micro-macro scale. Not necessarily from a revolution. The revolutionary politics of great ruptures is only the final or extreme point at the macro-end of this scale.<sup>18</sup> But antagonizing essentially means moving towards the macro-end of the scale, broadening up the chain of equivalences, which has been constructed against a purely negatively defined outside. Antagonization means that a position is "going macro," which will actually lead to its linking together with the collective agents of the political field and its inclusion into the chain of equivalence of a hegemonic project.

The necessary effects of what we have just said on our idea of political art cannot be overlooked. Certainly, such a category can also encompass practices and works which - for example - in the gallery space - provoke "mini-antagonisms" (as long as this is at all possible), since the audience might be confronted with something presumably controversial in the very field of art. That would be political art in the purely micro-political sense of the term. We are dealing here, strictly speaking, with micro-public spheres that are internal to the field of art and are permanently in danger of eventually turning into a pseudo-public like in the modernist idea, which has meanwhile become effectively institutionalized: that all art must necessarily "provoke". This danger can only be averted if artistic practices aim at the field of macro-politics: that is, if they are linked together with macro-political movements. Political art implies a movement of antagonization as well as that of universalization. But if it wants to remain political art and not turn completely into politics, it should not give up entirely its link to the field of art - even if this field of art has become seriously transformed through the process of antagonization/universalization.

If we reflect upon both sides of political art together, we will obtain the following definition: political art is a form of antagonistic reactivation of social and cultural sediments, it stands with one foot in the field of art and with another in that of (macro-)politics. The two feet are not only helpful in keeping balance; they are also necessary in terms of categories, making it possible to speak about "political art" at all - and not about politics or perhaps about art. For if the link with the field of art were broken, one might be able to go on speaking about politics, but one could no longer

speak about political art, since institutionalized discourses in the field of art decide what goes under the label of art and what not. On the other hand, if there were no connection whatsoever with the "political system" (better said: with political discourses) and with the political, i.e. collective agents of this system, one might go on speaking about art, but one could no longer speak about political art, since it is evident that it is only the articulation of artistic standpoints together with the political ones that makes the for-mer (macro-)political.

And that finally determines in a more precise way what makes up the public in Public Art. Public Art is not "public" because it takes place in the urbanistically determinable "public space" instead of the semi-private space of a gallery. Art is public if it takes place in the public, that is, in the medium of antagonism. Therefore, it is impossible to estimate in advance which actual artistic practices will generate a public sphere. Since one cannot enforce antagonisms subjectively or voluntarily, one can always observe only in retrospect when and where certain practices were "lucky" and managed to achieve antagonization - which mostly has something to do with the macro-political circumstances of the particular historical and hegemonic situation. However, on the basis of a retrospect view on historical models (from Jacques-Louis David to the Women's Action Coalition) one can still draw quite well certain conclusions for today's strategies of Public Art. Besides, one can indicate, as I have attempted in both my preliminary and my final remarks on the aesthetics of the public, the conditions of possibility for Public Art as political art. As a matter of fact, Public Art implies political art. There is no "public art" that is not political in the sense that we have elaborated above. Everything else would not be Public Art, but rather art which simulates the public. This fictively public art has to be opposed by such artistic practices, which adopt positions that can become universal, but nevertheless take sides by interlacing themselves with political practices.

<sup>18</sup> Whereas at the micro-end of the scale an antagonism gets as close to the minimal difference of opinion that it becomes barely visible (ibid).

26/07 15:00 - 18:00

AMERIKOSKA RAJEVA (Bosna i Hercegovina)  
Zona Antropija  
Tkalčević (kod "Meina")  
zvučna instalacija

26/07 - 27/07

IVA MATIJA BIRINGA, ANICA TOMIĆ I  
LJUBICA ANDELKOVIC (Zagreb, Hrvatska)  
Radionica

tema: dogovor

23/07 - 27/07,

10:00 - 12:00,

Galerija "Tria", Brestovačkog 18

izvedbe

23/07, 17:00 - 18:00

Trg P. Peranićevica

24/07, 12:00 - 13:00

Delic

25/07, 17:00 - 18:00

Križanec Teatrina i Gajeva

26/07, 15:00 - 16:00

Trg J. Jelačića (kod apotekarske)

27/07, 17:00 - 18:00

Trg P. Peranićevica

Radionica za djecu i Hercegovom performans  
društvo poraćanja - križanje i uobičajeno  
križanje gradskim ulicama

23/07 18:00 - 19:30

MAŠTA DELUMATI (Zagreb, Hrvatska)  
Performans u okviru Zone Zora  
Hrvatski salon "Hrvatski", Varšavska 18  
performans

14/07 - 28/07 0 - 24

ANDREAS GRÖHN (Lugano, Švicarska)  
Imate i što za reći?  
problemi Evropskog doma, Jurčičeva 1  
interaktivna instalacija

27/07 20:30 - 22:00

HANDY CAPT. THEATRE (Epik, Hrvatska)  
Svjetlostna zona poslušne govorinice  
Križanje Teatrina i Gajeva  
performans i audio video instalacija

22/07 21:30 - 22:30

DAVID BARCEL ANDOŠ, DAVAR PRICA  
KAFKA (Zagreb, Hrvatska) i HESLO  
HENTSEKHOVER (Biel, Austrija)  
Zemlja volje i O dub  
Biltenki trg  
predstava

22/07 12:00 - 21:00

NOVA GRUPE (Zagreb, Hrvatska)  
Zagreb vs. Rio  
tema: na Trgu Slavka Holčevića  
performans

14/07 - 28/07

ORCHESTRA STOLPERER (Bologna, Italija)  
Blaži serije - Nas 1 - 2 (redovna,  
redovna 14/07 - 28/07)  
srednjo prepoznati, 25/07 - 28/07

25/07 - 27/07 10:00 - 18:00

OTROBE (Lond, Velika Britanija)  
Svećki 24 sata  
Cenar Kapital, Nova ves 13  
dokumentarni projek

# PRVA SMJENA: 11. - 16. srpnja 2002.

James Dyer / Philadelphia  
United Party  
11/07, 23-00, Gledni iako dobar

Shades / Glasgow, UK - Glasno i sporo  
pukovnici performansi obje  
- instalacije  
12/07 - 16/07, 8 - 24, različite  
lokacije

Cosmo / Helsinki / Jyväskylä / Helsinki  
Diferenci - Miro odobreni  
instalacije 12/07 - 15/07, različite  
lokacije Gornji grad  
uvod 13/07, 20, Gornji trg

Shades / Helsinki / Jyväskylä / Helsinki  
Helsinki  
12/07 10 - 12h, 13/07 10 - 18  
14/07 16 - 18h, 15/07 18 - 21h  
16/07 22 - 24h, različite lokacije

25/07 i 26/07 u 14:00

ALEXANDRA SCHULLER / GREGOR  
KAMBERAR I SLAVO VAIT / Lubjane  
Slovenija / Skopje  
Trg J. Jelačića, Manduševac  
performansi

26/07 21:00 - 22:30

YANNY SCIENTISER / Jovanović / Sveti / MIA  
JANOVIC / Zagreb / Helsinki / Helsinki / MIA  
Trg J. Jelačića, kod sportske  
performansi

24/07 19:00 - 27/07 19:00

MOTHERCARD / Oslo / Novoski / Miro  
Osc / 12 - NOCC concert  
passage neobdora na Trgu J. Jelačića - jug  
i.e. straining

27/07 i 28/07 22:00 - 23:00

OTVOR / BAZEN / Hamburg / Helsinki  
Helsinki / Oslo / specijalno zagrebački Helsinki  
Gornji SG, Gornji 25  
performansi

23/07, 17:00 - 21:00

24/07, 10:00 - 15:00

SHOWCASE / BEAT / MIA / Helsinki / Helsinki  
Helsinki / Showcase / super / super  
performansi / Helsinki / Helsinki / Helsinki  
polo satel  
performansi 12

28/07

SHOWCASE / BEAT / MIA / Helsinki / Helsinki  
Helsinki / Helsinki / Helsinki / Helsinki

11:00

Dato:

13:00

performansi / Helsinki

17:00 - 18:30

instalacije / Helsinki / Helsinki / Helsinki

"Helsinki / Helsinki / Helsinki / Helsinki  
performansi / Helsinki / Helsinki / Helsinki

PRVA SMJENA: 11 - 16. srpnja 2002.

Janos Super McDaniel  
Control Party  
15/07, 20.06, Glavni kolodvor

Sharon Castles R&B - Bezalo speti  
putovanje-performans dogadjaji  
emilica  
13/07 - 16/07, 0 - 24, razlika  
lokacije

Dezire Haxhibe (Jigjendra) Vase  
Dinijaj - Misa odstraniti  
relativno 12/07 - 15/07, razlika  
lokacije Gornji grad  
ured 12/07, 20, Ceste trg

100118 Jemalova P. Mase - Gornji  
regional  
12/07 12 - 12, 12/07 12 - 12  
14/07 12 - 12, 15/07 12 - 21  
16/07 22 - 24 - razlika lokacije

1. putnik 23. razlika 50. re. se uobi  
1. R. (Makedonija)  
1. V. R. (Razlika) internet projekt -  
zima  
16/07, razlika lokacije

2. Putnik protiv vrenog sece sece  
performans  
13/07, 20, Trg bana Jelackice

David Chaba - Igor Gornjaj  
Bivajaj - Putovanje  
performans 15-07 20 - mase -  
Poredolova 55  
ponoviti 12/07 12 15 15/07  
16/07 10.06 - Radio 101 (R&B)  
30.7.1992

26. kolovoza

Paul Couillard i Ed Johnson (Kanada)  
performansi iz serije Dummies  
11 h. Kapitol - speed katolove

Volfrid Hov Jr. Bak (Holandija) -  
Generativna psihologija  
predavanja / prezentacije  
12 h. maina, Preradovica 18

27. kolovoza

Paul Couillard i Ed Johnson (Kanada)  
performansi iz serije Dummies  
11 h. Galeb 7 - speed hotela  
Duzovnik

Jody Zelen (SAD) - Visuali hove,  
predavanja + prezentacije  
10 h. maina, Preradovica 15

Jody Zelen (SAD) - Grad duktora,  
video instalacija  
21 h. park na Golu (stanovanje  
polen)

Ulrica Ugošević - Omnisens  
akcija  
19 - 22 h. Tig Petra Preradovica

Apostolovi (Jugoslavija)  
omnisens  
19 h. maina, Preradovica 15

Ulrica Ugošević - Omnisens  
akcija  
19 - 22 h. Tig Petra Preradovica

29. kolovoza

Paul Couillard i Ed Johnson (Kanada)  
performansi iz serije Dummies  
17 h. Tig baka Jovica, Jelečić

Ulrica Ugošević - Omnisens  
19 h. maina, Preradovica 15  
(predavanja)  
20 - 22 h. Tig Petra Preradovica

30. kolovoza

Paul Couillard i Ed Johnson (Kanada)  
performansi iz serije Dummies  
15 h. Tig Petra Preradovica

Ulrica Ugošević - Omnisens  
akcija  
19 - 22 h. Tig Petra Preradovica

31. kolovoza

Paul Couillard i Ed Johnson (Kanada)  
performansi iz serije Dummies  
13 h. Preradovica 4

Kristina Leko (Hrvatska) - Mijeko  
2003/03 - akcija  
11 - 12 h. kćerka Doko

Željko Zorac (Hrvatska) - Let the  
History Talk vol. 1: happening  
12 h. Šestmisl-dol (Dok)

Ulrica Ugošević - Omnisens  
akcija  
19 - 22 h. Tig Petra Preradovica

20.12. (12.00), Centar Kapitol, Nova  
vise 11

## **TREĆA SMJENA: 23. - 28. rujna**

**BAD cd + live show >> WKT(EU)**

**1. Kio Makis**  
 Karaoke(s) i izvedbe  
**2. Private in vivo**  
 Karaoke(s) i izvedbe  
**3. Bez naslova (Prostir)**  
 Karaoke(s) i izvedbe Iva Petric  
**4. Do naslova još nismo stigli**  
 >> 23/09  
 Do naslova još nismo stigli -  
 predavač **Hotela Dubrovnik** 17 h  
 Bez naslova (Prostir) - **Gajeva Rogovčeva** 19 h  
 Private in vivo - **salon namještaja Thematika** **Palmotićeva** 20 h  
**18 h**

**Kino Mali raj** - **salno kino Tullerian**: 20 15 h  
 >> 24/09  
 Private in vivo - **predavač hotela Dubrovnik** 17 h  
 Bez naslova (Prostir) - **salon namještaja Thematika**  
**Palmotićeva** 20 15 h  
 Do naslova još nismo stigli - **salon namještaja Thematika**,  
**Palmotićeva** 20 16 h  
**Kino Mali raj** - **Pod zdom** 21 h  
 >> 25/09  
**Kino Mali raj** - **salon namještaja Thematika**  
**Palmotićeva** 20 16 h  
 Private in vivo - **Pod zdom** 21 h  
 Bez naslova (Prostir) - **Pod zdom** 21 h  
 Do naslova još nismo stigli - **Pod zdom** 21 h

**Barbara Blažin i Igor Marković >> Ženske vode kroz Zagreb**  
 akcija  
 23. 25. rujna 2002. 16 - 20h  
 Izvedba: **Kaptol - dvoršta O. Š. Miroslav Križevac**,  
**Jurčićeva-Kurčićeva, Opatovina 35, Opatina 18,**  
**Kutanin trg - gospodarska zgradina, Ljubljanska -**  
**trava okružila**

**CEBPU (Zlata Božić, Zlatica Sandanić, Andrea Vučković)**  
 >> COPYRIGHT + MEMOIR  
 video projekcije + izvedbe  
 23-25/09 21 00 **Pod zdom**

**Botana Čović** - **Christian Rohrer** i **Roman Schenkerbacher >>**  
 PhotoPort  
 projekcija + instalacija dokumentacije  
 23. 25. rujna  
 Izvedba: **platio Zagrebačke banke - Paronikova, Poljana**  
**2. Družica & Želani trg - Viki, Opatina naselje 3, Vukite**  
**40, Paskarijeva prioba, Grubica-Lantovska (park), Neolite**  
**4, Božićeva 58, O. Š. Ogrina Vikiša - Kupe 48,**  
**Opatovina - Kaptol**

**Ans Huisman i Lale Rešić >> Neoplasma i zbrojivosti**  
 video instalacije  
 23. 25. rujna 9 30h  
 Izvedba: **Show Be Do - Gajeva 3, Križevac Konobar - Bika**  
**42, Džona - Rogovčeva 1, Križevac - Rogovčeva 1a, nama**  
**- Bika 4**

**Marijeta Vlado, Matruko >> Odnosi se**  
 Pozitorna instalacije  
 23. 25. rujna  
 Izvedba: **Zlatica Sandanićova izložba, Mužanović trg,**  
**Tamislavov trg, Trg kralja Petra Preradovića, Zrinjevac**

**Kate Mijatović >> Izabrani aneiz**  
 instalacije  
 23. 25. rujna  
 Izvedba: **memorija - Preradovića 18, HDLU - Trg zrtava**  
**tekstura 20, NAK - Križevac Družica Zandrića 16,**  
**Gradska knjižnica - Starišević trg 6, arhitektura B.**  
**Ogrizović - Preradovića 8, Križevac M. J. Zagorica -**  
**Križevac most, Križevac Tamara - Trg bana J. Jelčića 3,**  
**Križevac Miroslava Vremena - Twina 16, Križevac**  
**Ustavski i Turk - Preradovića 8, Križevac desetak**  
**Turk - Miroslavčević 4, galerija M. Kraljević - Subotica**  
**28, galerija Miroslava - Križevac most, Zvonimira-Borogaj**  
**i Glavni kolodvor - izložba izložba**

**Irini Iva Nerić (Satin, Kupa Šarunac i Ujena Zagreb >>**  
 instalacije  
 međimedijske instalacije  
 23. 25. rujna, 11 14h, 18 21h,  
**Art Center - Rogovčeva 7**

**Anita Tomic i Ivan Milić >> Realizacijske - dokumentacijske**  
 instalacije  
 instalacije + performansi  
**23. 25. rujna, Ceytice trg**  
 performansi 20-21 18h

plakati 9-11 i **park forward >> Odnosi se u seferu**  
 arhitektura, isprava, arhitektura  
 predavač: 27/09 20 **memorija - Preradovića 18**  
 autobusa tona pokaza 25/09 17h pokaz, Gajeva kolod-  
 vor - **tura sklonim industrijskim dijelom grada**  
 završilo događanje video + audio intervjui, **Križevac u**  
**Herzegovini**

## **UF\_2003.**

### **AD HOC 1**

**Ad hoc Oper(ing) Party**  
 [BLCK] + SOOOOOO live + Frequency crew (HR) **GORUČAK**  
 / **RUČAK** / **VEČERA**

**04.07.2003.**

Doučak **Trg medela Tita (Zeleni livadi)**  
 10:00 12 00  
 Ručak **Zrinjevac** 15:00 17 00  
 Večera **Čopac** 21 00 24 00

**Ans Huisman (HR) i M. MOJLI STANCI** akcija  
 05 07 2003 10 00 14 00  
 07 07 2003 10 00 12 00 17 00 19 00  
 08 07 2003 10 00 12 00 17 00 19 00  
**javni gradski prijevot**

Sko 252 [BLCKING ZAGREB2003]  
 KOBANJE ZAGREBA  
 predstavnik izložbe  
 05 07 2003 18 00 Međunarodni centar za usluge u kul-  
 turi & Magovica 10 prieto Memovici  
 05 07 2003 19 00 **vel kulturni klub (jama),**  
**Preradovića 18**

**Steven Eastwood (GB) i RND U STVNOST** performansi  
 05 07 2003 20 00 22 00 **izložba izložba na**  
**Glavnom kolodvoru**  
 07 07 2003 20 00 22 00 **izložba izložba u Džurici**

Preradović (Tijekom) (HR)  
 izložba instalacije  
 06 07 2003 15 00 17 00 **auti arhitekture kolodvorske**  
 08 07 2003 15 00 17 00 **impozant - publi sfer**  
 09 07 2003 14 00 17 00 **auti Glavni kolodvor**  
 izložba  
 10 07 2003 19 00 **net kulturni klub (jama),**  
**Preradovića 18**

**Pera Sebech i De Vleria (FR) KARTOGRAFIE**  
 prireda izložba  
 06 07 2003 17 00 22 00 **park na Opatovini**

**Jedroka (HR) i TALAMOVČUŠI U MEŠ** performansi  
 06 07 2003 16 00 **izložba izložba kod Opatovine - Sebech**  
 10 07 2003 19 00 **izložba izložba kod Opatovine - Sebech**  
 Sebech most

### **AD HOC 2**

**Slings Zagreb 2003 (Komandiri Zagreba 2003) -**  
 sko 252 (HR)  
 7 10 21h **Trg bana J. Jelčića - otvoreni Festival**  
**Regenring**  
 4 9 10 11h 21h **Trg bana J. Jelčića, rockfest**

**Wut Sub Rosa (HRN)**  
 3 8 10 11h 21h + 4 5 10 11h 14h  
 gojazna + Četvrtog trga svih poliheta  
 performansi  
 7 10 21h **Galerija J. Račić**  
 izložba izložba (otvoreno do 9 10)

Tih centar (GČE) Izložba u dokumentaciji performansi  
 4 10 21h, izložba izložba

Lara Almaraz (NL) Abolment Gardens  
prezentacija projekta  
7. 10. [19h], **manja, Perandovićeva 18**

Barbara Glaser i Igor Marković (HR)  
Homo urbanicus zagrebački - Prace koje 2003-2005  
Sveučilište Zagreb  
dokumentacija i istraživački projekt - prezentacija  
8. 10. [19h], **manja, Perandovićeva 18**

egoboo/bto - egoboo gallery tour  
ekstern  
9. 10. [19h] **Galerija V9, Iskra 202**

## AD HOC 3

Sorja Lebot (HR) Treća dob  
site-specific instalacija  
17. - 19. 12. 2003. [7-30 - 15-30 h] **Student servis,  
Studentski centar u Zagrebu, Sevnika 25**

Vedran Gulin (HR) Picture my Shopping  
ekstern  
17. - 19. 12. [18-20 h]  
20. 12. [11-15 h] **Centar Kaptol, Nova ves 11**

Barbara Glaser i Igor Marković (HR) Jap. Ischikup  
prezentacija  
17. 12. [19 h] **net kulturni klub manja, Perandovićeva 18**

sko252 (GER) Komedijanje Zagreba 2003  
prezentacija i instalacija - u dvorištu  
18. 12. [19 h] **Društvo arhitekata Zagreb, Trg bana J  
Jelačića 1**

Platforma 9-81: Dramele studio Nova žbota [BLOK]  
Mahinierski 1  
performans  
20. 12. [12-00h] **Centar Kaptol, Nova ves 11**

Lara Almaraz (NL) edit the banner  
web projekt  
[www.urbanfestival.hr](http://www.urbanfestival.hr)

Yli Kusti & Filip Rutar (CZE) CZECH DREAM  
prezentacija - prezentacija projekta  
18. 12. [19h] **net kulturni klub manja, Perandovićeva 18**

# exUF\_2004.

## VIKEND 1

8. - 9. svibnja 2004. 20 h  
**Hotel Laguna, Kneževićeva 28**  
Gala Squad - Room Service - Help Me Make It Through  
The Night  
interaktivni film-uzrok

## VIKEND 2

14. svibnja u 15 h  
**net kulturni klub manja, Perandovićeva 18**  
Pet Plosto: Sex Pack Radio - predavanje

16. svibnja 2004.  
**Tehnička muzej, Savska 29**  
Pet Plosto: Sex Pack Radio - AGO koncert

## VIKEND 3

21. - 23. svibnja  
Justin Moravcsik: The Denying Stereotyped in Zagreb  
performans i i  
kafica u središtu grada (po dogovoru)

21. svibnja, 14 h  
Igorac za nadzorne kamere Zagreb - Performans  
nastajanje instalacije

22. svibnja, 12 h  
Igorac za nadzorne kamere Zagreb - Obilazak uz vaskršu  
Trg kune

## VIKEND 4

28. - 30. svibnja, 17. - 20 h  
JANOS SUGAR: Time Patrol akcija  
Glasni ispoljitelji

## exUFoxTENSION

16. - 23. lipnja 2004.  
Andreja Rulundić: Mjesto pod suncem  
umjetnička akcija  
Jasen

24. i 25. lipnja 2004. od 20:00 - 09:00  
**salon namještaja Sonoma interijen, Brijunska trg 1**  
Concerts - performans





# Prema definiciji umjetnosti kao sredstvu manipulacije

Silva Kalčić

U povjesti umjetnosti dvadesetog stoljeća umjetnost stupa u javni prostor i prije nego što se formira Public art kao zaseban umjetnički izraz. Mimmo Rotella od 1953. dekolirana plakata poljepljene u javnim gradskim prostorima, u pokušaju širenja granica umjetnosti. Od 1965. Claes Oldenburg radi javne skulpture u gigantika veličine svakodnevnih predmeta. Ključne riječi u njegovu radu su AP-ŠURD i HUMOR - na primjer, predložio je javni spomenik u Londonu na nekoj Tami blizu parlamenta koje bi se dizao i spuštao nalet strujama. Minimalizam se javlja 1960-ih kao umjetnost pogodna za javne prostore jer se obraća kolektivnom nesvjesnom (Jungovi pojmovi), a ne senzibilitetu privatnog vlasnika i uzvišenog promatrača. Prostor stvaralštva sjedinjen je s prostorom svakodnevnice, pritom gledatelj postaje moguć: aktivni u djaku, a umjetnik je samo jedan od članbenika društvenog, političkog i javnog života ugrađenog u djelo. Umjetnost Land arta 1970-ih su ostali iz galerija i radili umjetnost u prirodi i od prirode, modelirajući krajolik stvarajući privremena djela koja će izbrisati vetar, voda, erozija i a čije je postojanje dokumentirano fotografijom. Land art nije ni pejzaž ni arhitektura, ni može biti i pejzaž i arhitektura, naprosto vezan uz veliku prazninu prostor američkog Zapada, land art se izvodi i u drugim neurbaniziranim geografskim područjima, posebno u pustolama Arktika i Islanda. Nakon što je omatio mnoge predmete, poput Vespe, početkom 1960-ih Christo prelazi svoj umjetnički projekt na omatanje u velikim dimenzijama, tj. omatanje javnih zgrada i objekata. Projekt omatanja njemačkog Parlamenta (Reichstags) Christo je započeo 17 godina prije pada Berlinskog zida (1971 - 1989), ali ga je proveo tek nakon ujedinjenja Njemačke. Iako naizgled umjetnost land arta, Christoovi radovi imaju pravi društveni podlogu jer umjesto da se izvode izvan naselja u pustini i sl. - što je uobičajeno za tu vrstu umjetnosti - izvoeni su upravo tamo gdje najviše uzimaju, a političkim implikacijama na mjestima preuzimanja urbanog blaga, mjestima ugrađenim tehničkim razvojem

Pustino odijelo, rad Josefa Beuysa iz 1970., točna je kopija odjela koju je umjetnik nosio na javnim manifestacijama protiv rata u Vijetnamu, kao simbolična poruka autorova stava da umjetnost može utjecati na društveno i političko promjenu, pa je čak i dizao. Njegova javna skulptura prema ideji "društvena skulptura" na Friedhofspiazzu u Kasselu 1982. sastojala se od istovaranja 7000 bazaltnih blokova na javni prostor trga, a tek kad je za svaki blok zasađeno po jedno hrastovo drvo, umjetnik je prestao da se gorila bazalta mlače u toga mjesta

Fraze, opća mjesta, slogane i nazive iz svakodnevnog života Jenny Holzer (u radu Truism, 1982.) ispisuje na uobičajenim oglašnim mjestima u javnom prostoru, često u velikom formatu, čime im pridaje značenje i monumentalnost koju inače nemaju: interes prema banalnom i prema političkom društvu karakterističan za postmodernu umjetnost, ovdje je u službi kritika tog društva, njegovih stereotipa. Kratke dvosmislene fraze iznude su također i na majici, a osobe koje ih nose prevozeju ih izjave kao vlastite. „Zašto me od onoga što želim“, „Zloupotreba moći me ne iznenađuje“ itd. Hans Haacke u radu Sloboda da zadržim jedinstveno bio sponzorirana - iz primarne želje (Potsdamer Platz, Berlin, 1990.) postavio je znak Mercedes Benz na toranj-promatračnicu u drugoga svjetskog rata. Na toranj, u funkciji postamenta logotipa, naličje se otad Goethea. Kunst blauf Kunst (Umjetnost ostaje umjetnost) - Taj je simboličko mjesto centra sjeverne Europe, svojedobno raspolovljen Berlinskim zidom i podijeljen između dvije zemlje, Zapadne i Istočne Njemačke. Rad komentira povijesnu, političku i ekonomsku dimenziju javne lokacije na kojoj se nalazi, simbolizirajući novo doba vladavine velikih korporacija u nacionalnom političkom društvu



Architect: [illegible] / [illegible]

www.a.bagat

Umjetnost koja napušta bijelu kaku galerije, otisak u javnu gradsku prostoru nezalazičana kontaktom instalacije (galerije muzeja) i obrasci se novim potrošačkim konzumentima suvremene umjetnosti nazivamo Public art i umjetnost u javnom prostoru. Takva umjetnost od publike zahtjeva odgovor: je sudjelovanje (publika je druga strana u dijalogu, a njegova reakcija publika bila bi - potpuna anonimnost). Često stanovnici/prolaznici ne znaju da svjedoče umjetničkom djelovanju. Public art može biti objekt, performans, a happening jednokratni prostorno-vremenski umjetnički događaj u kojemu publika prestaje biti pasivni konzument umjetnosti, dolazi do nje i kretnosti umjetnika i gledatelja - i svakodnevno postaje razlika i sustav građanskih vrijednosti unose se u umjetnički događaj kao ready made. Time se dokida stroga podjela na umjetnika i publiku, odnosno na umjetnost i život. Public art može pogotbu formu skulptura. Ako je riječ o događanju, ono može biti sportsko (trening) ili svedeno prema pristupu, zamišljenom scenariju. Za razliku od land arta, ova je umjetnost uglavnom vizualna u urbanom prostoru i čestici urbanosti. Javni prostor može biti i privatni, na primjer Jan Hoet je organizirao projekt Šebe privjetle u ulici od 40 domova u Ghentu, Belgiji, u kojima je izložio djelo "saksoničari" stžbe tako da je pojavitelje s planom u ruci obilazio lokacije i zvono na vrata obitelji uključivši u projekt kako bi video gdje

U Hrvatskoj se umjetnička praksa u javnom prostoru javlja 1967. sa skupinom Čvrtić Perast. Njegov tajstni urban prostor s kontinuiranim korištenjem u Hrvatskoj, "dobijavalo je permanentno građenje i razgradvanje". Godine 1967. skulptura mladoća obojila je pločnik Perasta u čvrtiću boju. Time su tada zaradili kaznu zatvora od dva dana (izrečeno u novčanoj kazni). Godine 1969. osvetljuje u Perastu s velikim crnim keram. poslikom (ispjev) boju, uz koji je cistevine palmo s poslikom. U čvrtiću Perast Čvrtić Perast. Indeset godina posle, Perast poput magičnog ogledala odražava stanje društvene svijesti. "Anonimni autor postavio se da je to bio umjetnik Igor Grubić. Bilo je skeniraj pozornost javnosti na činjenicu da se ništa u međuvremenu nije promijenilo - nastavlja se devetnaest stoljeća, nalaže neposrednost i problem raskorakima u gradu i zemlji pohranjeni natoni i ulaganje u kulturu su nedostatne

Suvremena umjetnost, pogotovo ona koja se izvodi institucionalnog okruženja galerije i muzeja - razlije u javnom prostoru, grada, u Zadru je dugi niz godina bila potpuno marginalizirana. 2001. godine na Rade Janković pokrenuo je manifestaciju Zadar uživo, naznačavajući Public art projekt izvan Zagreba.

404\_FILE\_NOT\_FOUND projekt Darka Petra na Zadru uživo 2003. sastoj se od postavljanja i vremenjsačnog održavanja goleme hortikulturne instalacije - estetskom dobivaju ovisiti u urbanom okolišu pridonose konceptualno značenje. "404\_FILE\_NOT\_FOUND" je nepredviđeno konceptualna sintagma koja postoji samo na engleskom jeziku (jedinstvenost za stroyev). To je jedan od izvještaja o pogreškama koje se pojavljuju u internetskoj komunikaciji, gdje stroj komunicira sa strojem o protokolima neuspješne komunikacije (HTML sintaksa pogreška) i time daje konceptu na vid gdje je problem. Isto pak omogućuje njegovo rešenje. Bez obzira na to što se svakodnevno s njima susrećemo, ne očekuje se od građana da će prepoznati ovisno umjetničke nabavne kodove. Kao kombinacija formalne (pogrešako rešenje, shematična kompozicija) i neformalne (vegetacije) koje bue u skladu s vlastitim zakonitostima slika, ovisno instalacije je model pojavnog svijeta, bilni ciklus nekog je vrsta satelita ciklusa života ljudi. U suvremenom trenutku, međutim, umjesto da umjetnost podržava prirodu - priroda podržava umjetnost i shematičnost pojavnog svijeta. Riječ je o umjetničkom djelu koje se samo umilava (jer ovisno vrste) prolaznost djela je metafora prolaznosti života.

Nije treba zaboraviti: napajanje od svih umjetnosti je arhitektura. Riječima Most hrvatskih branitelja na Njivom kanalu u Rijeci (arhitekt: Ured SLHD, 2003.) ujedno je prostorna intervencija i urban javni objekt. To je mjesto pjevala, ali i društvenog okupljanja i druženja. Most povezuje gradsku jezgu s bivšom lukom. Svaki segment mosta je dopunjen tako da se proizvode industrijske i montirane lokacije. Most bočno naklone na sjevernu stranu, svojom tankom pločom (debelom samo 85 cm) na čvrstom jezgu prolaznik mora proći između dva monolitna različita širine, koji su simbol sećanja i obnove. To je most-spomnik.

Komunikacija je temelj umjetnosti u javnom prostoru i umjetnost per se. Borna i telekomunikacijski prijenos slika promjeniti su stvar ulogu javnog prostora. Borna produkuje vrijeme sakupljajući prostor: ona nije pojam fiksne dimenzije. Nazivno: fiksni okoliš još uvijek postoji. Ali kako sugeriš Vito, pred prenameranje arhitekture (građevine kao čvrsta tijela, napravljeni od betona, izlaski, stakla) konstantno je ugrađivan nematerijalnim reprezentacijama apstraktnih sustava, od televizije do elektronskog radara i.d. U umjetnosti, hrvatska zemljopisna je i vrijeme-slikom: izlaskom umjetnosti u javni prostor u potpunosti dokida separaciju "visoke" i "popularne" umjetnosti, što je jedini od glavnih odnosa umjetnosti postmoderni. I samo umjetničko djelo nije nužno objekt/predmet, već i samo može biti okoliš/ambijent. Za razliku od tradicionalne umjetnosti: koja za svoje intervencije u ovisnom prostoru koristi "definirane situacije unutar pojavnog grada", suvremena urbana umjetnost, pogotovo posljednjih godina, intervencija u tzv. B. zornima i ne-mjestima, mjestima koja su na određen način žive urbanog razvoja gradova. Dakle, neukalibrirani mjestima moćan na periferiji. Umjetnost time ukazuje da prostori na rubu imaju jednako pravo na kvalitetu kao i prostori u središtu grada, objavljuje Pero Marušić. U Zagrebu umjetnost ulazi u javni prostor početkom 1970-ih

Braco Dimitrijević na Trgu bana Jelencića, tada Trg u Reoubitko, u Zagrebu postavlja transparent s fotografijom anonimnog prolaznika. Prolaznik kojeg sam slučajno sreo u 12.15 sati, 1971. iz serije. Slučajni prolaznik: "Lounje je moj otac, a ulica moji muzej", objavljuje je umjetnik, izjavljuju umjetnički djelo izvan muzeja i galerija. Izjavljuju zoološkiog vrta kao prostora kulture, uzrok je protesta protiv institucionalizacije umjetnosti. Tako je Dimitrijević već 1960-ih godina izvodio ulične akcije s fotografiranjem slučajnih prolaznika, "nepoznatih nekih", i potom izlaganjem njihovih dvostranih foto-portreta u javnom prostoru, sub-ventirajući praksu istosmjernog kova peripetija vada i upuću koncipiju slika i izvan javnom osobom. Parna umjetničko-vo intervjua u javni prostor bilo je isti cijenje napisa na raznim neukalibriranim lokacijama (tzv. autohistorizacija iz 1975. godine). Ovo bi mjesto jednoga dana moglo biti od povijesnog značaja.

Skulptura Ivana Kozarčića A. G. Metodi postavljenja je na Strossmayerovo šetalište u Zagrebu 1975. Skulptura je načrtana od alumina i prikazuje sjeden Matvejev ik (u naravnoj veličini) koji promatra panoramu Zagreba zavljen u klupu. Klupa je sastavni dio umjetničkog djela: izdvene od istog komade metala kao i ljudska figura pojednostavljenim linijama, osim glave s golemim, bogatije uređenim brkovima. Odstatak tijela je sveden na pločnasti za čovjeka. To je skulptura na koju se može sjesti - stoga je možemo nazvati interaktivnim djelom. Načelo nedovršenosti koje snažno obilježava svih Kozarčićev rad, ostavljalo je neizmjerne mogućnosti istraživanja i kritičkih promišljanja. Besvjesto utjelovljuje na mogućnosti da se život preobrti u umjetnost: odnosno umjetnost u život, nadahnuje je Kolenda da napravi djelo rešenje za ovu skulpturu i s kojim je poboljšao na javnome nječeđu što je čest slučaj s umjetničkim djelima u javnom prostoru, uključujući i hrvatsku

Epigonalni i ritualni performansi u javnom prostoru Tomislava Gotovca uvijek počinju točno u podne što je povela vjestima. Točno u podne Franka Zimmermanna 13. 11. 1981. sazodnost i bog (čime ulazi u javnost: gotovce čvrtić Perast), Gotovce je prebacio središtem Zagreba - to je tzv. performansi-ekspoz. Zagreb, volim te kao izraz sklonosti i jedinstvenog di-

zvona označava jednu, a niži zvuk većeg zvona nulu. Kodirane poruke binarnog sustava putuju u tradicionalni komunikacijski kanal prosjepte strukturu jezika kao dogovornog društvenog koda za prijenos informacije. Kao kod govornog jezika, i za razumijevanje Martinsovih kodiranih poruka treba poznavati jezik, Morseovu abecedu ili shvati li sistem nula i jedinica u osnovi kompjuterskog programa. Zvoneći u zvonu, umjetnik pronosi poruku javnim prostorom. "Živeći u Zagrebu, čovjek ni trenutak ne može postati planetarno važan. Naravno, ne kažem da bih bio važniji da sam živio drugdje, ali kao što ne možda bih holivudsko režiser i živeći u Frankfurtu, tako ni možda bih svjetski važan umjetnik, a živeći u Branimirovoj ulici", objavljuje Martin.

Na 38. zagrebačkom salonu arhitekture 2003. Ivana Franke je pozvana da napravi instalaciju u javnom prostoru. Točnije na balkonu sjedišta Udruženja hrvatskih arhitekata na glavnom zagrebačkom trgu. Tako nastaje rad *Transparent*, prazan bijelo sjavajući kvadrat u nizu reklamnih panoa na uretnjenim ograđenim mjestima. Ograsne ploče na prolaznim mjestima su postale druga koža (prošleći) zgrada. Postavljena su na mjesta koja prolaze gledamo gotovo nenamjerno. Konkretno se slikama i porukama koje pokreću određena misaone tokove. Zahvaćaju arhitekturu (koje postaje nevidljiva) i otvaraju drugi prostor - manipulacije (perceptivnog). Prazna svjetleća ograsna

pluća staklarenje nakonosti na jednostavan način, gestom odutjevanja, o čemu svjedoče visoko podignute ruke ratarnih pristupa. To je univerzalna gesta dobrih namjera, skraćeno kao na Pioneerov ploču gdje ugrađivan mutli i ženak li, gestom podignute ruke divovnog dlanu podržavaju potencijalne ekstraterestrialne oblake života. Godine 1980. na Dječjem trgu u Zagrebu Gotovac izvodi performans „Autentične napetosti“ pod nazivom Gledanje televizije - bilo je to vrijeme kada je radica prihila medijske izvještaje o zdravstvenom stanju J. B. Tita (pasivne radnje primanje poruka koje emitiraju medij u serij Očinge novine, Sudaenje nadje, Telefoniranje...) Performans je umjetnik protiv malograđanskog mentaliteta kojemu autor suprotstavlja prekraćanje, prekid i subverziju.

Fotografiju anonimne i obdane osobe Andreja Kulund postavlja na city-light ograsna mjesta u Zagrebu u radu Nama - i 908 zaposlenika, 15 robnih kula, iz 2000. (u okviru stizbe u povodu 152. obljetnice Komunističkog manilesta u organizaciji VHW-a). Tridesetvinske portrete (prikaz glave i torzi) izvodi u povjet izlozisti Leonardo da Vinci nastavlja La Gioconda u rukama prekrštenim u katu. Na sliki je radnica Name, žena u srednjim godinama i u kati prodavačica, koja je prošla fizikalni i stilistički tetnari i sada je uređena poput fotomodela. Projekt se nemalo slučajno poklapa s nizom štrajkova (koje možemo nazvati egzistencijalnim javnim performansom) radnika Name, tog trgovačkog diva bivšeg sustava koj je pao pod stlač i čje police su bile prisilne. Opuštenim radnicima srednje doba, pogotovo žene, ne mogu nati stalni posao, pohrđuju statistike. Radnice Name suvereno nas promatraju s plakata, s istaknutim natpisom koji simulira bombasoban reklamni slogan. Ovakvim preuzimanjem strategija komercijalne reklame umjetnica želi skrenuti pozornost javnosti na sudbine tzv. malih ljudi. Projekt je snažan upravo zbog implementiranosti u dnevno društveno i socijalno tmatiku.

U otklusu Binera ne Dablor Martin koristi visokosofisticiran sustav znakova, binarnu informaciju zaslanenu numeričkim nizom nula i jedinica, koji zahtjeva prevod u low-tech medije. Na Muzičkom bijenalu 1999. izvodi *News Program* zbrojeći u srednjoškolskom zvonu Orlive svetlog Mleka u Zagrebu, umjetnik je emitirao kodirane vesti koje su, ako su bile upućene prema Binierim dvornim i Sabornica, mogli čuti i okoli, centroni stanari. Viši zvuk manjeg

pluća na trenutak zaustavlja automatizirani konzumiranje dila, tako otvara prostor istog percipije - namjere se gledaocu mjestom, formatom i intenzivnom osvjetljenosti. Jedino ostaje otvorena u anulu sadržaja koji se (u odsutstvu slike/poruke) može preumati kao da ga nema. Rječima autorice, zaustavljanje narnetivnog (ogradske balkone) asocijativnog toka značilo bi otvaranje mogućnosti (ljetviti) slobodnog toka asocijativnih, preporanje individualnog eventualnog sadržaja. Ili samo ne trenutak zaustavljanje toka, i odsustvo sadržaja.

Urban festival (2001 -) je najspetstičniji projekt infiltracije suvremena umjetničkog djelatnosti u urbano tkivo Zagreba. Opa infrastrukturna mjesta i lokalizirani sadržaji hibernaju svakoga leta. Festival (od 2004. tzv. sa-) je, da bi se izbjegle nevljane konotacije tog naziva, podijeljen u tri faze, tzv. srijene ili vikende, i lokalizirani je rasrediten.

Vlasta Delmar je 2001. izvela performans Lady Godiva u nizu hrvatskih gradova, a prvi u Zagrebu upravo u okviru Urbanog festivala nakon što su neki drugi pokušaji organizacije tog projekta propali radi teškoća pri dobivanju policijske dozvole za javni nastup. Umjetnica "naga zena konjarkin (gola u sedlu)" (Suzana

Kristina Luko je u okviru Urbanog festivala 2003. organizirala akciju *Mjesto na srednjem gradskom tržnici*. Dolazak jednostavno, in su mjekavice dijele se i vjehne slučajnim prolaznicima (koji su odmah krenuli raditi), ne bi li se skrenula pažnja javnosti na odumiranje tradicionalnih djelatnosti koje možda nisu u skladu s propisima WTO-a, ali pridonose kulturnom identitetu grada i simboličkom posmrtnosti Zagreba i njegove ruralne okoline. Akcija je dokumentirana (arhivirana i medijski prezentirana) zajedno s video portretima dvjestotak mjekavica u automskom radu. Kristina Luko, a dobila od svojih zanimljiv epilog u trenutku kada umjetnica svojom lobiranjem učini da jedan tradicionalni način života bude stavljen pod zaštitu kao specifična kulturna i etnološka vrijednost. "Se i vjehne" postaju anđeli za hrvatsko vernakulstvo, nešto što treba obraniti od liberalnog kapitalizma i predložiti slogan stranke SRN.

Takozvani treći vikend exUrbanog festivala 2004. (21. - 23. svibnja) započeo je projektom *Performans 17 - Drinking blindfolded in Zagreb* Justina McKenna, umjetnika iz Severne Irske koj je bio u Londonu. Justin McKenna dobio je od organizatora manifestacije mobilni telefon, s brojem lokalne telefonske mreže. Pozivom na broj dogovorili ste osobni termin performansa s umjetnikom te lokaciju performansa - jedan od ugostiteljskih objekata u središtu grada. Justin trenutno zakazuje u puni sat, ostavljaću šezdeset minuta po osobi za

neovisni razgovor uz podršku. Umjetnika ćete na dogovorenom mjestu odmah prepoznati, on name, s crnim povezom preko očiju, sedi za stolom uz prvu sipanje alkoholnih pića je hodočasnik kontroliran od dobrih zaklona licenciranja, zakone o javnom redu i miru te asistencijom oporavljanja, posebno područje okolice kojim se otpuštaju socijalne tenzije. Projekt *Drinking blindfolded in Zagreb* nije statični umjetnički rad, već mobilizira tehnika vizualne komunikacije i interakcije. Interakcija ih u kompoziciju društvenog kontakta i interakcije. Druženje kao umjetnički čin u nas uveli grupa Gorgona. Dok su se Gorgona, međutim, družili između sebe organizirajući okupljanja u stambenoj, McKenna su naličje s nepoznatim osobama u bini, papi i provodi vrijeme u snafu tekstu "Misi dođu, igrači se s njima i one dođu pa se vrste blago promijenjene", opseže klobuču s kojom razgovara s ljudima. Komunikacija se odvija bez razmjene vizualnih informacija o sugovorniku - on govori, name, ne samo da onemogućuje umjetnika da vidi, već mu i preklapa koe dok sedi suzele sugovorniku. S druge strane, posredovanjem kamere dolazi do jednosmjernog vizualnog kontakta bez komunikacije.

Inspiriran projektom *Surveillance Camera Players* (SCP) dotiču smo ovdje zato što je ovaj prostor prepun nezadanih nadzorih kamera, istog vikenda exUrbanog festivala [SLON]. Lokalna baza za osvjetljavanje kulture - izvela je na performans ispred nadzorih kamera u javnom prostoru Zagreba. Osim protupropadne i vatrodopadne funkcije, nadzorne kamere i alarmni sistemi također služe kao sredstva društvene kontrole. Kao akcij protivljenja permeabiljavu grada uglavnom nezadane kamerama kojima smo bez prednja nadzora, i u takvom preventivnom sustavu zaštite svi su osmađeni kao potencijalni sumnjivi, performansi su izvedeni direktno ispred kamere bez zvukova i glasova, pantomimistički njemu prilagođeni službeni osobi u funkciji gledatelja slike bez toni s druge strane kamere. Onaj neki istovisno opsjed zabrinu da vas nešto promatra, obično je utemeljen u stvarnosti. Kao što su prolaznici nadzorani mimo njihove volje, zaštitar ispred elinara s direktnim pogledom urbane situacije koju snima kamere, nehotice postaje promatrač umjetničkog događaja u interaktivnog dramaturgija projekta. Posebno je zanimljiv kao lokacija Trig hrvatskih vokalana, nekadašnji Trig Burze mjesto kompenziranja moći, na njemu je sjedište Narodne banke, simboličkog centra financijske snage države.

Lokalna baza za osvjetljavanje kulture to je mjesto zabrala kao idealno za dokumentalističko. Organiziran je i ogledni smisljeni turistički obilazak znamenitosti grada. U subotu točno u podne par vodica je s Trig hrvatskih vokalana poziv okupljene gledatelje u lažnu ulicu tržnice u letnju ispred kontrolnih kamera - anozna povijest video nadzora i lokalne arhitekture. "Ovaj je obilazak jedinstven prilika da krenite i pogledate u one koje vas stalno gledaju", glasi slogan ove turističke akcije sa smisljenim pomakom

Masenić) jela je na bijelom konju Petku želeći tri čimom "odlaži proznanje svim ljudskim bićima koja žive prema vlastitim pravilima, a protiv uniformiranog života", upravo kao što je povjesna Lady Godiva jaluju poklođevana u mrežu na margarcu u činu pokore, spasio narod od poraza kojim im je njezin suprug ugrozio egzistenciju. Kod Vlaste Delmar "ja" je uloga, "tijelo" je kostim, "rod" je identitet. Njezin umjetnički instrumentalizirao vlastito je lice i tijelo, kostimirano, poklođevano i naga. Autorica svakog fotografiranja smatra umjetničkom djecom, a fotografiranje vlastitog tijela i lica prema tome smatra vlastitim umjetničkim djelom. Rad se o simboličnom spajanju javnog i privatnog života (a što je prvotno od vlastita tijela?)

Martić, Jurišićeva 23 - Palmotićeva - Anđelica - paviljon na Zrinjevcu u ulaznog *Demur* Pervodolčićeva 37 - Kovačićeva - Hebrangova - paviljon na Zrinjevcu u ulaznog, 22. srpnja 2001., 14.30 - 18 h. Dugačak naskov zorno opasuje zanimljiv rad dvojice umjetnika u kojima oni zasto rade lošicu, isto "beskonstan" posao - pločnik središta Zagreba "popločavaju" posram bijelim papirima A4 formata, stvaraju kontinuirane bjelo trake koje se spajaju u točku prestratavanja (glazbeni paviljon na Zrinjevcu). Potom se vraćaju ulaznog, dekonstruiraju troku u međuvremenu goznu. Zapravo, razbacivajući Umjetno komunikacije govorom i napisanim riječima - umjetnici/vitelji akcije ne govore, a papi je priznan - ostvaren je dijalog tijela i njihovih gest, čje produženje u prostor predstavlja "raznoznost raznoznosti" bijelog papira



# Towards the Definition of Art as a Means of Manipulation

Silva Kalčić

Translated from Croatian by Irena Most

As the twenty first century art history begins, art enters public space much sooner and Public Art is formed as an independent artistic expression. From 1953 onward Mimmo Rotella has de-collaged posters hung in urban public spaces in an attempt to stretch the boundaries of enfilade. Claes Oldenburg makes public sculptures from 1965 - gigantic versions of everyday objects. The key words of his work are THE ABSURD and HUMOR - for example, he has proposed a public monument in London on the banks of the Thames, in the proximity of the Parliament that would rise and fall with the tides. In the 1990s minimalism appears as an art form suitable for all public spaces as it addresses the collective unconscious (Jung's term), and not the sensibilities of a private owner or isolated observer. Creative space is equated with everyday space, the spectator becoming a possible participant in the work and the artist only one of the factors of the social, political and public life built into the work. The artists of land art of the 1970s left galleries for producing art in nature and from nature, shaping the landscape, creating works of a temporary nature to be erased by wind, water, erosion - and whose existence is only documented by photographs. Land art is not landscape or architecture, although it may be landscape or architecture - it has been primarily affiliated with the great empty outdoors of the American west, but land art has been created in other non-urban geographical regions, especially in the desolate lands of the Arctic and Iceland.

After wrapping smaller objects like a Vespa in the 1960s, Christo expands his artistic project to include larger dimensions - the wrapping of public buildings and objects. He initiated the project to wrap up the German Parliament (Reichstag) seventeen years before the fall of the Berlin wall (1971 - 1990), but realized it only after the unification of Germany. Although it appears to be land art, Christo's works

have a particular social background. They are not executed outside of urban settlements, in the desert or the like, as is customary for that type of art, but are located precisely there where they cause the greatest disturbance, political implication on the cross sections of urban tissue, points endangered with technical development.

The *Fat Suit*, Josef Beuys's work from 1970 is an exact replica of the clothes the artist wore at public manifestations against the war in Vietnam, is a symbolic affirmation of the author's attitude - that art can influence social and political change, even cause it. His public action, based on the idea of "social sculpture" on Friedrichplatz in Kassel in 1982 consisted of unloading seven thousand basalt blocks onto the public space of the square. Only when a tree was planted for every single one of those blocks did the artist allow their removal.

Phrases, common places, slogans and everyday object names are posted by Jenny Holzer (in her work *Trustus*, 1982) on the bulletin boards in public spaces, often in large format, thus giving them meaning and monumentality they otherwise do not have.

The interest in the banal and in the consumer society, characteristic of postmodern art, becomes here a critique of that society and its stereotypes. Short ambiguous statements are also printed on t-shirts, and the persons who wear them accept them as their own statement. "Protect me from what I want" "The abuse of power does not surprise me", etc. In his work *Freedom will now simply be sponsored* - from the 1st Potsdamer Platz, Berlin, 1990 Hans Haacke placed the company sign of Mercedes-Benz on a WWII observation tower. As a pedestal to the logo, there is a quote from Goethe: *Kunst bleibt Kunst* (Art remains art). The square is a symbolic place marking the center of northern Europe, at one time split in two by the Berlin wall and divided between two countries, West and East Germany. The work comments on the historical, political and economic dimension of a public location it occupies, symbolizing a new age of the corporatist rule in a supranational consumer society.



CHRISTO WRAPPING GERMANY



The art that leaves the white cube of the gallery space, exits into the city's public spaces no longer protected by the institutional context of the gallery, the museum and communicates with new potential consumers of contemporary art, this is the art we call Public Art or art in public space. This art demands from its audience observation or involvement (the audience is the other side in the dialog) and the worst possible audience reaction in that case would be complete indifference. Other inhabitants/passers by are not even aware they are witnessing artistic action. Public Art can be an object, live art or a happening, a unique spatial-temporal artistic event in which the audience stops being a passive consumer of art - we experience interactively between artists and spectators, everyday behavior, attitudes and a civic value system all enter the artistic event as ready-mades. This extinguishes the strict division between artists and the audience, between art and life. Public Art can also take shape as activism. If it is a case of an event it can be spontaneous or directed according to a pre-existing script. Unlike land art, this artistic practice is mostly linked to urban space and the feeling of being urban. Public space can also be private, as in the example of Jan Hoet who organized the project *Friends' Rooms* in more than forty homes in Ghent, Belgium, where he exhibited parts of a "fragmented" exhibition forcing the visitor to tour the locations with a plan in his hand, ring doorbells of the families that took part in the project, in order to see the whole exhibition.

Art in public space appears in Croatia in 1967 with the group *Crveni peristi* (Red Peristyle). The Peristyle in the city of Split, the oldest continually used urban space in Croatia, had "experienced perpetual construction and deconstruction". In 1967, a group of young men painted the Peristyle red, "saining" themselves two days in jail unless they paid the fine. In 1999 the Peristyle appeared one day with a large black circle of removable paint, with a note stating "In the honor of the Red Peristyle group thirty years later, the Peristyle reflects the social state of the mind like a magical mirror." The anonymous author (it was later discovered that the author is Igor Grubić) wanted to draw the public's attention to the fact that nothing had changed in the meantime - the devastation of monuments continues, unemployment and drug abuse in a war damaged country is rising, and investment into culture remains insignificant.

Contemporary art, especially the one that takes place outside the institutional framework of a gallery or museum, in the public space of the city, has been largely marginalized in Zadar for many years. In 2001 Iva Radić Janković initiated the manifestation *Zadar Live*, the most significant Public Art project outside Zagreb. **404\_FILE\_NOT\_FOUND** a project by Darko Fritz at Zadar Live 2003 is composed of setting up and taking care for several months for a horticultural installation, an aesthetic experience of flowers in an urban environment with an added conceptual meaning. **"404 FILE NOT FOUND"** is an untranslatable computer phrase that exists only in the English language (its adaptation for machine use, to be precise). It is one of the error reports that appear in Internet communication, the machine communicating

with another one on the protocols of unsuccessful communication (HTML server error) and displaying the problem for the user thus making possible its solution. Even though they may encounter them on a daily basis, citizens are not expected to recognize computer codes displayed in such a manner. As a combination of formal (typographical execution, schematized composition) and informal (vegetative, growing according to its own set of laws) image, the flowering installation is a model of the world of appearance, the plant cycle a kind of condensed life cycle of humans. But, at the current moment, instead of art reflecting nature, it is nature that reflects art and the schematic nature of the world of appearance. This is an artwork that destroys itself (flowers wither), the ephemeral character of the work is a metaphor of the ephemeral character of life itself.

We mustn't forget that the most public art of all is architecture. The pedestrian Memorial Bridge on the Dead Canal in Rijeka (architectural bureau 3UHD, 2003) is simultaneously a spatial intervention and an urban public object. It is a place of party, but also one of socializing. The bridge connects the city's core with the former harbor. Every segment of the bridge is designed in a way allowing it to be industrially produced and assembled on location. Seen from the side, the bridge looks like a launched arrow, with its thin plate (only 65 centimeters thick) at the end of which the pedestrian must pass between two months' varying in size, a symbol of remembrance and rebuilding. It is a bridge-monument.

Communication is the basis of art in public space, a basis of art *per se*. The speed and telecommunication of images have altered the old role of public space. Speed erases time by compressing space, it denies the notion of a physical dimension. Of course, the physical environment still exists. But, as Virilio suggests, architecture's illusion of permanence (of the edifice as a solid body, forged from steel, concrete, glass) becomes continually endangered by the immaterial representation of abstract systems, from television to electronic surveillance, and so on. In art, the substance-image becomes replaced by time-image. The entering of art into public space completely diminishes the separation of "high" and "popular" art, and that is one of the main imperatives of postmodernist art. The artwork itself is no longer the object/artifact, it can be environment/ambiance. Unlike traditional art that uses "defined situations within the boundaries of the heroic town" for its interventions in open space, contemporary urban art, particularly in the last few years, intervenes in the so-called B-zones or non-places, locations that have in a way become victims of the galloping development of the cities. And that means inadequate spaces located mostly on the periphery of the city. Artists thus indicate that marginal spaces have the same right to quality as do ones in the city center. Pero Marušić explains:

Art enters public space in Zagreb in the early seventies. Braco Dimitrijević places a placard on Ban Jelačić Square (then the

is strong precisely because of its implementation of the social topic of the time

In his *Binary Sequence* cycle Dabior Martinis uses a highly sophisticated sign system, binary information expressed with a string of zeros and ones that he then translates into low-tech media. At the *Musical Biennale* in 1999 he performs *News Program* (ringing the medieval bells of St Mark's church in Zagreb, thus emitting coded news that, although aimed at the adjacent Presidential Palace hosting the Government of Croatia and Parliament, was also audible to local internet inhabitants. The higher pitch of the smaller bell marked the zeros, the lower of the larger bell the ones). The message coded in binary code transmitted by a traditional communication channel questions the structure of language as an agreed upon social code of information transmission. As with spoken language, to understand Martinis's coded messages one must know the language, the alphabet of the Morse code, or understand the system of zeros and ones that is the basis of computer programming. Ringing the bells the artists transmits a message through public space. "Living in Zagreb, a person cannot even in theory become of planetary importance. Of course, I am not saying I would be more important if I lived somewhere else, but in the same way as you cannot be a Hollywood director and live in Finland, you cannot be an artist of global importance and live in Branikova Street", Martinis explains.

Ivana Franke was invited to make an installation in public space for the 38th Zagreb Salon of Architecture, an installation on the balcony of the Croatian Architects' Association on the main square to be precise. She created *Transparent*, an empty white

glowing square in a row of advertisement boards hanging on the leased out space from the balcony's railing. Advertisement in frequented areas has become the second skin of the buildings (their facades). They are set in the places we involuntarily rest our eyes on while we pass. They use images and messages that incite certain thought processes. They enclose architecture (rendering it invisible) and open a new space – one of manipulation (by perception). The empty lit up advertisement board imparts for a brief moment the automation of image consumption, although opening up a space lead by the same principles – infringing itself upon the spectator with its location, format and intensive light. It only remains open in its contents that (in the absence of message/image) can be interpreted as absent in the words of the author, the interruption of the imposed (the balcony's railing) associative stream would mean the opening of the possibility of the (relatively) free stream of association/consciousness, the projection of the possible personal content, or only momentarily stopping the stream, depriving it of content.

The Urban Festival (2001 - ) is the most systematic project infiltrating contemporary artistic activity into the urban flesh of Zagreb, a city whose infrastructural network and quality programs hibernate during each summer. To avoid the revere connotations of the term, the Festival (from 2004 with the prefix *ex*) is divided into three phases, "shifts" or weekends and de-centralized in its locations.

In 2001 Vlasta Delmar presented her performance *Lady Goda* in a series of Croatian cities, first in Zagreb as a part of the Urban Festival program, on other previous occasions she

*Square of the Republic* with a photograph of an anonymous passer-by. The passer-by whom I accidentally met at 12-15, 1977 from the *Accidental Passers-by*. "The Louvre is my atelier, the street my museum", the artist states. Exhibiting art works outside of galleries and museums, treating a zoo as a cultural space, these are all expressions of a protest against institutional art. Drenjević had already in the 1960s performed street actions with photographing of the accidental passers-by "unknown somebody's" followed by the exhibiting of their graphic photographic portraits in a public space: subverting the practice of hosting up the images of party leaders, but also fame and the institution of the public figure in general. The artist's early intervention into public space included the hanging of signs on various random locations (a so-called self-historization from 1975). "This place might one day be of historic importance."

Ivan Kozanić's sculpture *A. G. Matoš* was placed on the *Sokolovmeyer Promenade* in Zagreb in 1976. The sculpture is made out of aluminum and depicts the melancholy Matoš's figure in life sized watching the panorama of the city of Zagreb laid back sitting on a bench. The bench is an integral part of the art work – cast from the same piece of metal as the human figure of

a simplified outline – except for the head with an enormous, biographically established mustache, the remainder of the body is reduced to a photograph of a human being. It is a sculpture one can sit on, therefore we can say it is an interactive work. The principle of incompleteness that marks Kozanić's every work in such an important way has allowed innumerable possibilities of exploration and critical thinking about the work. Beyer's insistence on the possibility of transforming life into art, or art into life, has inspired Kozanić to draft the final project for this sculpture and win the public competition as is usually the case with art works in public space, architectural works included.

Tomislav Gotovac's existential and ritual performances in public space always begin at noon (a dedication to Fred Zinnemann's western *High Noon*). On the 13th of November 1981, naked and bantled (thus introducing the values of "bare facts"), Gotovac walked through Zagreb's center. This was the performance-action *Zagreb, I love you!*, an expression of the primordial and simple feeling, an expression of devotion in a simple manner with a gesture of rapture, visible in the highly raised hands with spread fingers. That is an universal gesture of good will, much like the engraved male and female figures of the Pioneer plaque that greet potential extraterrestrial life forms with the gesture of a raised hand with an open palm. In 1990 on the Flower Square (Prešidovac Square) in Zagreb he performs *Watching Television*, a performance of "authentic tension" – this during the time when the population of the whole country was focused on following the reports on Josip Broz Tito's health (the passive actions

of the media-message recipient in the series *Reading Newspapers, Listening to the Radio (Using the Telephone)*). The performance was directed against the party bourgeois mentality, which the author opposes with excess, interruption and subversion.

Andreja Kulunčić places a photograph of an anonymous person in the city-light advertisement-displays in Zagreb in her work *Nama - 150th employees*: 15 department stores, 2000 (a part of the exhibition marking the 150th anniversary of the Communist Manifesto, curated by the curators' collective *What, How and for Whom?*). Three-quarter length portraits (depicting the head and torso) were introduced in art history by Leonardo da Vinci with his painting *La Gioconda*, who has her arms folded in front of her. Andreja Kulunčić's photograph shows an employee of the retail chain store Nama, a middle-aged woman, wearing the smock of a saleswoman but one that has had her hair and make-up done and is now made up like a photo model. The project coincides, not by accident, with a series of strikes (we could call these existential public performances) of Nama's workers, employees of the retail giant left over from the times of the former regime, now under insolvency management, its shelves empty. The redundant workers, mostly middle-aged women, cannot find full-time employment, statistics confirm. Nama's employees look at us confidently from the posters, with a text simulating a bombastic advertisement slogan. Using this kind of appropriation of the strategies of commercial advertisement the author wishes to draw attention of the public to the fate of the so-called ordinary people. The project

failed in her attempts to obtain the permission from the police for this public act. The artist "is naked horsewoman (naked in the saddle)" (writes Suzana Mayanc) rode on her white horse Petko (Fiddy) wishing to "acknowledge all human beings who live by their own set of rules, and not conforming to uniform life", just as Lady Godiva riding on a donkey wrapped in a netting, in an act of penance, saved her people from her husband's taxes that endangered their livelihood. For Vlasta Delmar "It is a role, "body" is a costume, and "gender" is an identity. Her artistic instruments include her own face and body, costumed, half-dressed, or nude. The author considers every taking of a photograph to be an artistic act and the photographs of herself works of art. A symbolic joining of public and private life (and what can be more private than one's own body?)

*Marko, Jurisica Street - Armudova Street - the pavilion on Injeatable Square and back; Demur, Preoplaton Street - Kovackova Street - Hebrangova Street - the pavilion on Injeatable Square and back. 22nd of July 2001, 14:40 - 18:00.* The long title clearly describes the interesting work of two artists who truly do manual work, although work one may consider "useless" – they "pave" the sidewalks of Zagreb with blank white A4 format paper creating continuous white lines that connect at their intersection (the music pavilion on Injeatable Square). Then they remove their routes reconstructing the trail of paper that has meanwhile been trampled on, dirtied, thrown about. Instead of communicating by spoken or written word – the artists/actions do not speak, the paper is empty – the dialog takes place between their bodies and their gestures, their extension into space presents the "presence of absence" of blank paper.

Taking part in the Urban Festival in 2003, Kristina Leko organized the action Milk on Zagreb's central market. Dolac. It was simple: three milk maids distributed fresh cheese and sour cream to passers-by (who instantly formed a queue) to draw attention to the disappearance of traditional farming activities that may not be according to the regulations of the WTO, but that contribute to the city's cultural identity and its bonding with the rural areas that surround it. In the work of Kristina Leko, the action was documented (archived and presented in the media) together with the video portraits of some two hundred milk maids. The action will get an interesting epilogue once the artist has succeeded in lobbying to have the traditional way of life protected as specific cultural and ethnological heritage. "Cheese and Cream" has since become synonymous with that which is indigenous to Croatia, something that must be defended from neo-liberal capitalism, and the phrase has been appropriated as the motto of the political party SN.

The third weekend of exUrban Festival 2004 (21 - 23 of June) began with the project Performance 111 - Drinking Blindfolded in Zagreb by Justin McKeown, a Northern Ireland artist based in London. Justin McKeown received a mobile phone from the Festival's organizers with a local number. By calling the number you could arrange a personal performance session with the artist and the location of the performance – one of the bars located in the city center. Justin schedules sessions on the full hour leaving sixty minutes for small talk with drinks. You can spot the artist at the arranged location immediately – he sits at a table drinking a beer, his eyes blindfolded with a black cloth. The drinking of alcoholic drinks is a form of hedonism regulated by the state by means of licensing laws, public order laws and a taxation system, it is a specific kind of recreation during which social tensions are resolved. According to the organizers, the project Drinking Blindfolded in Zagreb is not a static artwork, but one that mobilizes techniques of visual communication and transposes them in a composition of social context and interaction. Socializing as an artistic act brings us to the Gorgona group. While members of Gorgona socialized in meeting at each other's apartments, McKeown meets strangers in bars, drinks and engages in small talk. "Thoughts come, you play

around with them and they leave you slightly changed" – these words describe the ease with which he talks to people. Communication occurs without an exchange of visual information about the interlocutor – the black blindfold not only disables the artist from seeing, but covers his face while he sits facing you. In another case, it is the cameras that allow one-way visual contact without communication.

Inspired by the project Surveillance Games Players (SGP), we have come here because the space is filled with unmarked surveillance cameras. On the same weekend of the exUrban Festival, BLOK - Local Base for Culture Refreshment performed a series of performances in front of surveillance cameras in public spaces in Zagreb. Besides having an anti-burglar and fire-detection role, surveillance cameras and alarm systems have a role as a means of social control. As an expression against the network of mostly unmarked cameras that have spied on the city and that monitor us constantly, making us all potential suspects in that preemptive system of protection, the performances took place directly in front of the cameras, without sound or voice, pantomime, silent, adapted for the officer who becomes the spectator of the soundless image on the other side of the camera. That intuitive feeling of anxiety as you feel you are being watched is usually founded in something real. As the passers-by are involuntarily monitored, the security officer in front of the screen watching the live transmission of the urban situation being recorded by the camera, unintentionally becomes a spectator of an artistic event in the interactive dramaturgy of the project. The Hrvatski veki-kian Square (formerly the Burza Square) is especially interesting as a location: a place of concentration of power with the National Bank, the symbolic center of the financial power of the state. Local Base for Culture Refreshment chose that location as the one ideal to de-contextualize. A parallel tourist tour of the city was organized and advertised. On Saturday at noon precisely, a couple of guides lead the assembled spectators posing as tourists for a walk in front of the surveillance cameras – telling the history of video surveillance and local architecture. "This tour is a unique opportunity to locate and look at those who constantly look at you" was the motto of this tourist action with a contemplated shift.

# The Gob Squad

Razgovarali s timom exUrban Festivala  
Hotel Laguna, 9 svibanj 2004

Preveli s engleskog Vesna Valentić i Enika Vilić



Gob Squad je grupa engleskih i njemačkih umjetnika koji kolektivno rade na polju performansa, medija i novih tehnologija od 1994. godine. Grupa vjeruje kako zadovoljstvo i zabava trebaju ravnopravno stajati uz konceptualnu strogost i beskompromisni pristup umjetničkoj inovaciji. Uvijek su težili prezentirati svoj rad izvan umjetničkih institucija, često smještajući svoje projekte u urbane okoliše, kao što su uredi, kuće, dućani, parkirališta i kolodvori, ali i proizvodeći radove za radio i internet, kao i komade za galerije i kazališta.

Njihov rad karakterizira kolaž i sudar vrtoglavo različitih kulturnih izvora. U svijetu Gob Squada "pravi život" je prikazan na velikom ekranu posljednjeg holivudskog hita, a sjajne umjetne površine digitalnog svijeta prenose snažne emocije žudnje i želje. Rad Gob Squada sagledava konstrukcije suvremenog identiteta i izražava potrebu za maštom i spektaklom, koji mogu dati smisao svakodnevnom životu.

Na exUrban Festivalu (Zagreb, svibanj 2004.) izveli su predstavu *Room Service - Help Me Make It Through The Night*. S Johannom Freiburg, Berit Stumpf, Seanom Pattenom, Bastianom Trostom i Simonom Willom smo razgovarali o njihovim iskustvima rada u grupi, njihovom odnosu s publikom i načinima na koje se bave (i igraju sa) pojedinim pitanjima suvremene svakodnevne.

## Dijeljenje genija

**exUF, Viena:** Definirate se kao pop grupa ili bend, ne kao kolektiv ili kolaborativno udruženje, što to znači i kako radite zajedno?

**GS, Simon:** Uvijek se trudimo raditi ansambl predstave, u kojima nikad nema glavne uloge, ni heroja, heroine, ni protagoniste. Nisi se rad često sastao u tome da pokušavamo razunit te uloge. Room Service je dobar primjer: radi se o četvoro ljudi koji idu napred i vraćaju se nazad kroz komad. I, dosta je čudno da smo u komadu kojeg smo upravo završili (SuperhighShed), pokušali dobiti haraja koji ulazi vrati i pokušava biti heroj u filmu. Ali, naravno, buduću da je to komad Goli Squadra, to i dalje ostaje ansambl predstave, i dalje ostaje djelo u kojem je grupa protagonista. Smatram da je grupa organični način ovoga vremena i čine se naprosto prirodnim oblikom, osobito na području kazališta. Viena kulturne produkcije je stvarena, i se prebiva da je stvarena, na temelju ideje genijalnog pojedince umjetnika, koji je uglavnom muškarac, koji ima svoj tim. Mi u to ne vjerujemo. Nama je mnogo zanimljivije raditi kao tim.

**GS, Bastian:** To je kao dijeljenje genija. Kad s nekim radiš i kažeš: onaj/bi je stvarno genij, i kad rešna, kažeš sebi: moram razunit tu fantaziju. Mi mislimo da je Goli Squad genij i da svakko mora nešto dodati. To je također fantazija koju sami ispunjavamo i niko zapravo ne može doći do nje i mi svi nismo također genijalni.

## Ekstremniji načini bivanja

**exUF, Emina:** Iako je grupa protagonista, prisutne su i različite osobnosti i karakteri. Čini se da uvijek postoji nešto od vašeg privatnog ja, kao što je na primjer korišćenje osobnih imena, i nešto od vašeg javnog ja. Gdje je ta razlika? Pokušavate li uopće u izvedbi napraviti razliku između vašeg privatnog i javnog ja?

**GS, Sean:** Mislim da je za nas važno to što se ne smatramo glumcima. Mislim da bi nam bilo jako teško igrati ulogu koju nemamo sami napisali. Mi smo i autori i uvodilo naših radova. Zato sami je uvijek Sean, Johanna je uvijek Johanna. Na temeljnoj razini tu je uvijek nešto od nas, uloge koje pokušavamo. Da, one nam uvijek pripadaju i zato uvijek koristimo naša vlastita imena. Postoje mnogi načini prezentiranja sebe - možda bih smjehao ti, ili dosadan ti, ili zabavan ti, ili čudan ti - ali svi oni ipak dolaze iznutra.

**GS, Johanna:** Naše su osobnosti početne točke, ali, budući da se stivljamo u okvir kazališta, i kamere, i publika koja nas gleda, imamo mogućnost sprobati nove načine bivanja. U jučeršnjim predstavama Room Service činila sam mnoge stvari koje inače nikad ne bih. To sam uvijek ja u drugačijim načinima bivanja, ekstremnijim načinima bivanja. Ali stvari koje odabirem imaju svoju početnu točku u mojoj vlastitoj osobnosti. Vjerujemo da ne možemo napraviti komad ako ga ne prekidamo u izvedbi prema vrti. Tako kad radimo na predstavama, uvijek je shodno, ali i odabiramo iz nje, promatramo je.

**GS, Bent:** Ono što radimo se u mnogo čemu temelji na zadacima. U SuperhighShedu to je uglavnom zadatak heroja, ali se više radi o nekom osjećaju bivanja herojem na vrlo individualan način. A ovdje je zadatak - zabaviti se. Ti su zadaci približne smjernice koje te vode kroz predstavu, ali ipak je sve na tome kako ćeš sam to napraviti. Sinoć je Sean bio izgovor umjetnicima, a potpuno je drugačije kad to radi Johanna ili Bastian.

## Kazalište nadenih objekata

**exUF, Viena:** U vašem je radu istaknut specifičan odnos prema stvarnosti. Ne postoji vidljiva granica između stvarnosti i onog što je manipulirano. To bi se moglo nazvati kazališnim nad-nadom...

**GS, Simon:** Da. Puno se bavimo onime što je u umjetnosti naziva nadenim objektima. Nazivamo prostor, često citiramo filmske žanrove, popularne televizijske žanrove, kao što je Big Brother, i, naravno, popularne pjesme. Često razgovaramo o tom materijalu u smislu našeg odnosa prema njemu, ali također i o ideji odnosa publike prema tom specifičnom materijalu. Tako i vrlo stadijans popularne pjesme mogu nekome nešto značiti. Trebamo ih kao nadeni objekte koji posjeduju razmišljanje i značenje i to činimo na svim razinama - od realnosti bivanja u hotelu i bivanja u hotelskoj sobi do slušanja deset godina stare ploče grupe Queen.

**GS, Johanna:** Zanimljivo. Lažna stvar kao što su hollywoodski filmovi i popularna glazba koji uvijek podražuju velike osjećaje i emocije. Zato volimo tu kombinaciju.

**GS, Sean:** Netko mi je jednom rekao: pređu koja se dogodila u 17. stoljeću. Čini se da su tada lordovi i dame kada su odlazili u šetnje po ladanju imali slugu koji govori i slugu koji je stao uzokolo držati okrug, poput velikog okvira za sliku. Ta bi osoba vrlo pažljivo odabrala najbolji pogled i uokvirila ga. Na taj bi način lakše mogla promatrati prirodu koja je sadržana unutar okvira.

Ono što mi u našem radu pokušavamo napraviti je upotreba ritma i ponavljanja lažnih stvari "lažnog svijeta" kako bismo uokvirili određenu kolonu onoga što zovemo stvarnim životom a da bismo ga mogli bolje promatrati. Čini se da su nam ova ekstremna nekada dosadna. Sama realnost, realnost tjeđenja u kući i pripremanja šalice čaja na neki je način dosadna, predstava na kazališnoj pozornici koja se bavi samom sobom također je dosadna.

exUF, Emma: Manipulacije stvarnosti, kao i umjetnog, dovodi nas do pitanje vlastitog odnosa s publikom. Gdje je točka manipulacije publikom? Koliko zaista publika utječe na samu izvedbu?

exUF, Vesna: Neki su mislili da su scene u kojima sudjeluje publika zaista spontane, da se radi o improvizaciji. Ali, zapravo je sve režirano. Čini se da izlaze izjeniku da je svima predstava manipulacija. Čak i kad se čini da se može improvizirati i ući u interakciju, uvijek se radi o manipulaciji.

GS, Beatrix: Mislim da se prije radi o konstituciji publike da bi se kreirao osjećaj realnosti. Kada Bent radi scenu s tvrdim dečkom, ne znaš je li ta priča stvarna ili ne, ali u tom trenutku u nju vjerujemo. A tada se odjednom pojavljuje stranac kojeg nikada nje vidjeli. On mora igrati, i jasnije što je realnost, a što nije. Publika zna da ta taj čovjek samo glumi i da on samo glumi, ali trenutak je stvaran i to je prostor u kojem se pojavljuje nešto stvarno, bez ikakve razlike. Naravno, čovjek nije mogao ispričati svoju vlastitu priču jer taj trenutak nije napravljen na taj način. On je drugačije od onoga što je Simon činio u igri "Koga želiš zaboraviti?", kad se najednom iz publike pojavila toma mrlja i koja je postala temom predstave. Na taj način publika može voditi izvedbu.

GS, Bent: Neki su scene jedne režirane, ali obito manipulirane, kao što je scena s tlocem, kada kažem "Hoću to, to i to i napraviti tu, to i to". Poput vrlo jasnog ugovora. Naravno, kontrola je u našim rukama, mi vodimo kroz izvedbu. Ali, postoje obojeni djelo gdje se publika poziva da uđe i da odigra ulogu i zaista samo spuri vrlo jasnu fantaziju jednog od izvođača i da zapravo doprinese nekoj vrst teme. Mislim da se radi o igranju s tim ispružavanjem fantazije i igranju međusobnih projekcija.

UF, Emma: A što bi se dogodilo da situacija izmakne kontroli?

GS, Sean: Radimo s publikom koja nas želi. Ponekad ih nazivamo nadenim izvođačima u onom smislu u kojem je je Simon govorio o nadenim objektima. Kada publika zna pravila igre, može je igrati s više pouzdanja. I mogu više i igrati dobiti, budući da ih može dovesti do značajnijih situacija, o kojima mi znamo nešto više. I možemo im pokazati put do njih, vode ih.

GS, Johanna: Zapravo se uvijek radi o nečemu što nas zanima, prikazati konstrukciju slike i ikone ili klase, zatim njezino razaranje i ponovno vraćanje. Dakle, zanimaju nas o ikone, ali i trenutci koji dolaze prije i poslije. Što je drugačije od holivudske zabave koja se sastoji samo od pukotina, praznina, ničega. Ponekad odlučimo pustiti da se te stvari dogode na neko čaroban način, tako da publika ne zna kako se to događa. Mislim da je posebno lijepo kad su ljudi iz publike nekako uvučeni u taj svijet i kada i oni postaju dio slike.

exUF, Emma: Čini se da se je na jednoj strani stvarnost, stvaran život, a na drugoj život kroz medije. To nije samo jednostavna fikcija. Kada imate te medije, nove medije, video, dovodite stvarnost u nešto drugo, nešto između...

exUF, Vesna: To je slično levcu iz kamenog doba koj crta sliku ubijene životinje zato što vjeruje da je to elika budućnosti... U tom slučaju ne postoji linija između stvarnosti i imaginacije...

GS, Simon: Svi ti pokušaji crtanja u kameno doba i snimanja videa danas su pokušaji da se zadrži iskustvo, da se zadrži nama značajni trenutci, trenutci snažnih emocija i adrenalina ili uzbuđenja. Ono što pokušavamo u svim našim projektima jest sagledati nešto što je najplastičnije i najjačiji objekt naše kulture. Kao što je stvarno kada poplunimo pjesma i uloviti stvarno snažnu emociju, nešto što se izravno može povezati s važnim trenutkom nečijeg života. To je ponovno vraćanje u nečiji stvarni život onoga što su mediji iz njega uzeli.

exUF, Vesna: To je na neki način ono što je Johanna rekla, da postoje prazni prostori u koje svatko nešto može upisati, kao što su kliseji, s kojima svi imaju uglavnom isto iskustvo.

exUF, Emma: To je osobno, emocionalno, samo tvoj vlastiti način vezivanja uz tu pjesmu, ali, istovremeno, to je potpuno umjetno, doneseno kroz medije. Ono što prolizati jest da ljudi uglavnom imaju jednake emotivne reakcije na iste pjesme. Zanimljivo je kada se ta emotivna realnost, koja se uobičajeno smatra našom i jedinstvenom, manipulira kroz masovne medije.

GS, Johanna: To je tipično za našu generaciju. Znamo da je slučajnost, znamo da je manipulirano, a ipak a ne možemo pomoći da ne plaćemo i se osjećamo dirnutima i romantično kada čujemo određenu pjesmu.

GS, Beatrix: Smjerno je kako kažemo da živimo stvaran život sa svim tim kamerama oko nas. I tada stave ljude u kutu i uskolj postavite kamere i nazovete to Big Brother. I onda kažemo Bože, to je tako stvarno! Ali to ne znamo.

Kazalište  
manipulacije i  
nadeni izvođači

Konstruiranje  
slike i njezino  
razaranje

Bože, to je  
tako stvarno!



To je kao da si  
u chatroomu na  
internetu...

**exUF, Emina:** Ako pogledamo *Room Service* ili *What Are You Looking At*, čini se da uvijek imate vrlo jasnu strukturu, jasna je granica između vas i publike. Uglavnom ne vidite publiku, ne znate njihove reakcije. Dakle, zanima me vaš odnos prema publici kada ste prema njoj otepljeni.

**GS, Simon:** U obje imo spomenute predstave shvatio da je taj ekran ili to sučelje između nas i publike nešto što je prisutno u našem radu. Možda se može reći da se radi o korištenju suvremenog vokabulara ili o odnositu u kulturi u kojoj većina nas svoje vrijeme provodi ispred ekrana. S druge strane, to je često starije u kojem postavljanje dosta umjetnu situaciju kako bismo publici dozvolili da postane naš svjedok dok se trudimo otkaoći od sebe u toj situaciji.

**GS, Johannes:** To je, na neki način, vrlo zaštićen i siguran okoliš.

**GS, Johannes:** Provodim sate i sate u toj sobi. Neki se nisam osjećala usamljeno jer imam zračnu silu na kamen. Možda kontrolirati vlastitu silu. To je kao da se igraš sam sa sobom, kao da si u spavaćoj sobi svojih roditelja ispred garderobe i velikog ogledala i možeš promatrati različite oblike bižutije. I tada se pojavljuju one male točke u tami vrlo jasnom okviru, točnim kontaktima koje, na neki način dopuštaju možda i veću intimnost sa strancem, baš zato što je sve u okviru i zato što je ograničeno. To je paradoks, ali ponekad se u tom čudnom postavu više približimo osobi. To je kao da si u chatroomu na internetu.

Zapravo to  
radim za tebe

**exUF, Emina:** Puno je toga u vašoj predstavi *Ujelinjasto*; i na taj način dobivate publiku, budući da se prisite puno namjernije nego što zapravo jeste.

**GS, Bear:** Definitivno. Često sam poput djeteta kad sam u tami. Kad si djeteta možda se jednostavno igraš sam sa sobom: možeš samog sebe satima zabavljati, puštiti jednu te istu ploču... Sa svaga nekako objektima ispred sebe možeš eksperimentirati ovaj svijet novih stvarnosti.

**GS, Simon:** Djetetu u predstavi je apsolutno nepovratno i stitno, ali, istovremeno, to je samo igra.

**GS, Bent:** Ali naravno, mi nismo djeca i znamo da tamo vani ima nekoga. Neprestano ponavljamo "Zapravo to radim za tebe". Situacija je vrlo jasna. Ne bih volio sjediti u svojoj hotelskoj sobi da me tko ne gleda. Radi se, dakle, o ovom odnosu: gledaj me i povremeno provjeravaj: jes li još uvijek tamo? Postoji je vrlo pomaknuta i ponekad nam dopušta da se približimo nekome. To ne bismo čini, sve te shvatim sa strancima, kada ne bi postojala ta vrlo pomaknuta udaljenost. To je postavlja sa četvrtim zidom i okvirom oko nas. I zapravo smo shvatili da isto to možemo napraviti i za publiku - povremeno im dopuštati da uđu.

Moraš biti  
ozbiljan da bi  
bio političan?

**exUF, Emina:** U vašim komedijama postoji još nešto. Vidi se redovi mogu vidjeti kao politički ili barem kao nekakva vrsta društvenog aktivizma. Pretpostavljam da neki ljudi čitaju vaše komedije u tome kontekstu i voljela bih vidjeti koja je vaša pozicija prema toj političkoj ili društvenoj dimenziji vašeg rada.

**GS, Johannes:** Ljudi, zapravo, vrlo rijetko komentiraju naš rad na taj način i mislim da je to zato što radimo zaštićeno shvatiti zbog toga one nisu videne kako političke. Osobito u Njemačkoj - možda bih i političan ili zabavan. Neki bi ozbiljan da bi bio političan. Loosiranje umjetnosti u stvarnost i dovodjenje umjetnosti u stvarni svijet, međutim, ili, definitivno je političko.

**GS, Simon:** Naš pristup umjetnosti i način kako sebe predstavljamo, ali i kako predstavljamo svoju



Get Square Room Service Help Me Make It Through The Night w/Markushevsky 2004

umjetni. Ana Ivanovic

umjetnost, mogući je razlog zašto ljudi naš rad ne interpretiraju kao političan. Sve političko mora biti ozbiljno, ali i na neki način mora stajati na piedestalu. Mi uopće nismo u tome, mi svoja vrata široko otvaramo ljudima i govorimo: Da, to je umjetničko djelo, ali ga možete dodirnuti, otkinuti, moći ćete uz njega ili moći ćete iz njega izaći kad god poželite. Ne postoji konvencija, ne morate klečati i obćavati ga.

**GS\_Johanna:** Morali, kao gledatelj, preuzeti odgovornost. Ti kao gledatelj definišati svoju ulogu: ako i koliko ćeš se približiti; koliko ćeš se uključiti; kada ćeš otići; kada ćeš doći.

**exUF\_Emina:** Kada govorimo o odgovornosti publike, političko je dimenzija očito prisutna. No, ona se pojavljuje i ne temeljski razni, budući da govorimo o simulakrumu kapitalističkog društva i pokušajete nešto iza njega. On govori, što vidite to čest i dobiti. Ali vi ukazujete da i nije baš tako.

**GS\_Sean:** Koristimo neke pjesme Rickya Martina. To industriji masovne kulture govor, te iste emocije ukloni od nas i sad nam ih prodaje. Dobro, one su prvo bile vane, pa vide pjesme možemo ponovno koristiti vraćajući te emocije.

**GS\_Simo:** Prezentirani smo i kao žrtve i kao subjekti. Svi smo žrtve masovne kulture koja nama manipulira i radi na nama, ali bismo se na neki način htjeli ponovno vratiti temeljima. Mislim da su ljudi vrlo kreativni i ne vjerujem da su ljudska bića toliko ograničena pravilima. Ljudi griješe, čak i kad postavite neko skup pravila i kad ih interpretiraju, još uvijek rade pogreške. Nismo toliko pasivni kako se često misli i posjedujemo moć interpretacije.

**GS\_Bent:** I ne zbilja ne želimo otići u taj vrlo, vrlo zaštićeni umjetnosti, u taj beskompromisni kul. Dosta volimo tako vin i dovesti umjetnost ljudima u trgovačkim centrima, tada prolazimo postaju glavne publike predstave i takve nam je publika često najbolja publika. To je publika nenaviknuta na recepciju umjetnosti i upravo se tada često dogode najnevjerojatnije stvari.

**GS\_Johanna:** Ta popularna kultura, te pjesme Rickya Martina na primjer, one su zajedničko polje, nešto što ljudi dijele. Možemo otići bilo kamo i imati zajedničko početni temelj, a to je zapravo čista stvar. To je na neki način i demokratski. Ne vidim Rickya Martina kao nepoznatu, ne želim povlačiti razliku između vaski i popularne umjetnosti, ne želim niti etiketirati kao dobro ili loše ili značano.

**GS\_Bent:** Želimo kerati okoliš u kojem publika nije pasivna, nije masa, pasivna konzumeristička masa. Pogotovo kada koristimo postav na koj stje navikli s televizije: gledači se natipam njega moraju odnositi na vrlo individualan način. Ali kad telefon završi, ljudi gledaju jedni druge pitaju se što će preuzeti rizik? I, naravno, gledate jedni druge kako biste se znali nositi s tom situacijom: različe se stvari vaše sigurne, pasivne, masovne pozicije: morate otići vin, načeti konak.

**exUF\_Veneta:** I drugi iz publike vide tu određenu osobu i njegove/njezine ikone/realizacije...

**GS\_Johanna:** Nadamo se inspirati ljude pa se zato i volimo baviti publikom ili preduzimača na ulici, ohrabriti ljude da misle i je bih mogao biti ikona! To je u mnogočemu vezano uz našu 'uradi sam' estetiku. Koristimo sve te materijale: koristimo tehnologiju koja nas okružuje, koja je dostupna većini ljudi.

**GS\_Sean:** I ti možda biš Ricky Martin i ti si i biš Ricky Martin i ti si i bolji od Rickya Martina.

Posjedujemo  
moć  
interpretacije

I ja mogu  
biti ikona!



# The Gob Squad

Interviewed by exUrban Festival crew

Hotel Laguna, 9 May 2004



The Gob Squad is a group of English and German artists who have been working collectively with performance, media and new technology since 1994. The group believe that pleasure and entertainment should go together with conceptual rigor and an uncompromising approach to artistic innovation. The company has always sought to produce and present its work outside of arts institutions, often situating its projects in urban environments such as offices, houses, shops, car parks and railway stations, as well as producing work for radio and internet broadcast and pieces for galleries and theatres.

The work is characterized by a collage and collision of a dizzying range of cultural sources. In the Gob Squad world "real life" is seen in the widescreen format of the latest Hollywood blockbuster, and the shiny, artificial surfaces of the digital world convey the powerful emotions of longing and desire. The Gob Squad's work looks at the construction of contemporary identity and the need for fantasy and spectacle in making sense of everyday life.

They have performed the *Room Service - Help Me Make It Through The Night* show as a part of the exUrban Festival (Zagreb, May 2004). We have talked with Johanna Freiburg, Berit Stumpf, Sean Patten, Bastian Trost and Simon Will about their experiences of working as group, their relation to the audience and their ways of dealing with (and playing with) particular issues of contemporary everyday reality.

**exU, Wesna:** You define yourself as a pop group or a band, not as a collective or a collaboration company. What does it mean and how do you work together?

**GS, Simon:** We always tend to make very ensemble pieces where there's never really a lead - there's never a hero or a heroine or the protagonist. The work is often about us trying to fulfil these roles. So, the Room Service is very much an example of this - it's about four people coming forward and going back throughout the piece. And, funny enough, the other piece that we just made (SuperNightShot), is a piece where we tried to have a hero who goes out and tries to be a hero in a movie. But, of course, because it's a Got Squad piece, it still remains an ensemble piece of work, it still remains a piece of work where the group is the protagonist.

I think the group is the most organic way of spending time and it feels the most natural, particularly in the field of theater. Most of cultural production is made, or pretends to be made, from the idea of a single genius, mostly a man, who has a team. We don't believe in that. We find it more interesting to work as a team.

**GS, Bastian:** It's like sharing the genius. When you work with someone and you say - she/he is really a genius, and when she/he is directing, you say to yourself: I must fulfil this fantasy. We think that The Got Squad is a genius and that everyone has to add something. It's also a fantasy that we fulfil ourselves, and no one can really prove that we all aren't genial as well.

**exU, Emma:** Although the group is the protagonist, different personalities and characters are very much present. It seems that there is always something of your private selves, like using the personal names for example, and something of your public selves. Where is the difference? Do you even try to make a difference between your public and private selves in the performance?

**GS, Sean:** I think it's important for us that we don't see ourselves as actors. I think we would find it very hard to play a role which we haven't written ourselves. We are the authors and performers of our work. That's why I'm always Sean, Johanna is always Johanna. At some basic level there is some thing of ourselves - the parts we portray. Yes, they always belong to us and that's why we always take our own names. There are always many ways of presenting yourself - you can be a funny you, or a boring you, or an entertaining you, or a weird you - but they all come from the inside, anyway.

**GS, Johanna:** Our personality is a starting point - but because we are pushing ourselves to the frame of theater or the camera or to the audience watching us, it gives us the possibility to try out new ways of being. In Room Service yesterday, I did lots of things I would never do. It allows me different ways of being, more extreme ways of being. But the things I chose have their starting point in my own personality. We believe that we can't develop a piece if we do not pause while performing it to look at it from the outside. So when we are making a piece, we are always performing it, but also stepping out of it, watching it.

**GS, Berth:** The work that we're doing is very much task-based. SuperNightShot, is very much about the task of a hero, but it's more about the kind of feeling it is to be a hero, in a very individual way. And here, the task is - having a party. These tasks are very roughly graded, that leads you through it, but then - it's all about the way you do it. Sean was an art dealer last night, and it's totally different than when Johanna or Bastian are doing it.

Sharing genius

More extreme ways of being

## Theatre of found objects

exUF, Vienna: The particular relationship to reality is very pronounced in your work. There is no visible border between reality and what is being manipulated. It could be called a theater of the ready-made...

GS, Simon: Yes. We really are dealing with what in the art field is called found objects. We find a space, often quoting film genres, popular TV genres, like Big Brother and, of course, pop songs. We often talk about that material in terms of our relationship to it, and also of the audience's relationship to that particular material. So, even a very cheesy pop song has a meaning for someone. We treat it as a found object that has a resonance or a meaning and we do that on all levels - from the reality of being in a hotel and being in the hotel room to listening to a record by Queen that's ten years old.

GS, Johannes: Faking. We fake things just like Hollywood films or pop music fakes things, they always like great feelings and emotions. That's why we like those combinations.

GS, Sean: Someone once told me a story that happened in the 17th century. Apparently when in the 17th century lords and ladies would go out for a walk in the country, they had a servant who talked and they also had a servant who walked around holding a frame, like a big picture frame. And the person would choose the best view very carefully and frame it. So, one could look at nature more easily when it's contained within the frame.

What we're trying to do in or work is to use the element of rhythm or repetition of fake things or "fake world" to frame a certain amount of what you call real life in order to look at it better. It seems that for us both extremes are kind of boring. Just reality, reality of sitting in your house and making yourself a cup of tea is kind of boring. A play on the theater stage that is just concerned with itself is also boring.

## Theatre of manipulation and found performers

exUF, Emma: Manipulating both reality and the artificial brings us to the question of your relationship to the audience. How do you manipulate the audience? What kind of impact does the audience have on the performance?

exUF, Vienna: Some people thought that scenes in which the audience participates were really spontaneous, that it was about improvisation, but they were in fact directed. It seems that you are pointing out the fact that every show is a manipulation. Even when it seems that you can improvise or interact, it is always manipulated.

GS, Bastian: I think it's more about using the audience to create the feeling that it is for real. When Bert does the scene with her ex-boyfriend, you don't know if this story is true or not, but we believe it at that moment. And then, there is suddenly a stranger she's never seen. He has to act, she has to act, and it's clear what is reality and what is not. The audience knows that the other guy is just acting, and she is also just acting, but this moment is real and that's where something real appears, out of directing the thing. Of course, the guy couldn't tell his own story, but it's not the way this moment was done. It's different from what Simon did with "Who do you want to forget?" game, when suddenly this issue of darkness appeared out of the audience, and that became a topic of the show. This is how the audience can lead the performance.

GS, Bert: Some scenes are not merely directed, but obviously manipulated - like the scene with the hostage, when I said: I want this, this and this, and I will do this, and this and this. It's like a very clear agreement. Of course, we have control, we guide through the performance. But there are openings where the audience is asked to step in, either to play a part and to really just fulfill a very clear fantasy of one of the performers, or to actually contribute to some kind of a team. I think it's about playing with this fulfilling fantasy and being each other's projection.

UF, Emma: And what would happen if the situation got out of your control?

GS, Sean: We are working with the audience who want us. Sometimes we call them found performers, like what Simon said about the found objects. When the audience knows the rules of the game, they can more confidently play the game. And they can get more from it, because it could lead people to more intense experiences, which we know more about. And we can show them the way to it and guide them.

## Constructing an image and turning it about

GS, Johannes: Genuinely is often something that we are interested in: showing a construction of an image or an icon or a cliché, and then turning it about and bringing it back again. So, we are interested in these clichés, but we are also interested in those moments before or after, which is different from Hollywood entertainment which is just gaps, emptiness, nothing. And sometimes we decide to let these things happen in a kind of magic way, so that the audience doesn't know how it happens. I think it's especially nice when people in the audience are somehow sucked into this world and when they become part of the magic as well.

exUF, Emma: It seems that on the one side there is reality, the real life, and on the other side the life as presented by the media. It's not just simple fiction. When you have those media, new media, video, you turn the reality into something else, something in-between...

exUF, Vienna: It's like when the hunter in the Stone Age drew the picture of a killed animal, be-

cause he believed it's an image of the future... In that case there is no distinction between reality and imagination...

**GS\_Senior:** All of these attempts, to draw in the Stone Age or to record the video howdays, are attempts to hold on to the experience, to hold on to the moments, which are significant to us, moments of strong emotions, or adrenalin rush, or excitement. What we are trying to do in all of our works is trying to look at some of the most plastic or the most fake of objects in our culture, like the really bad pop song, and try to grasp the real strong emotion, something that can relate directly to important moment of someone's life. That's like re-introducing into one's real life what the media took out of it.

**exUF\_Vesna:** That's in a way what Johanna said that there are empty spaces where everybody can inscribe something, like clichés, when everybody has pretty much the same experience.

**exUF\_Emina:** It's personal, emotional, just your own connection to that song; but at the same time, it's completely artificial, brought through the media. What come out is that the people have mostly the same emotions about the same songs. It's interesting when that emotional reality, which is usually considered as personal and unique, is being manipulated by the mass media.

**GS\_Johanna:** That's typical of our generation. We know it's cheesy and we know it's manipulated, but we can't help crying or feeling touched or kind of romantic when a certain song is being played.

**GS\_Bastian:** It's funny when we say we live our real life, with all these cameras around. And then you put people in the box and you put camera and call it Big Brother. And we say: God, it's so real! But we don't know.

**exUF\_Emina:** If we take a look at the *Room Service* or *What Are You Looking At*, it seems that you always have a really clear structure, very clear boundary between yourself and the audience. Mostly you don't see the audience; you don't know what their reactions are. So, I'd like to know what is your relation to the audience when you are standing blindfolded in front of them.

**GS\_Senior:** In both of these plays, we realized that that screen, or that interface, between the audience and ourselves is something present all the way through our work. Perhaps one could say it's about using a very contemporary vocabulary, or growing up in the culture where most of us spend our time in front of the screen. In another way, it's often a condition where we set up a quite artificial situation in order to allow an audience to become our witnesses, while attempting to lose ourselves in this situation.

**GS\_Johanna:** It's a very protected and safe environment in a way.

**GS\_Johanna:** I'm spending hours alone in the room. I never felt lonely, because I have my mirror image in the camera. You can control your own image. It's like playing with yourself, as if you were in your parents' bedroom in front of the wardrobe and the big mirror and you can act out different ways of being. And then those little points of this very clear frame come out, the points of contact that, in a way, allow for maybe even a greater intimacy with the stranger because it's in the frame and it's all mirrored. It's a paradox, but sometimes you come closer to a person in this strange set up. It's like being in the chat-room in Internet.

**exUF\_Senior:** Lots of things in your play are childish; and in this way you draw the audience in it, because you pretend to be more naive than you really are.

**GS\_Sean:** Definitely. I often feel like a child when I'm in it. When you are a child, you can just play all by yourself, you can amuse yourself for hours, playing one and the same record. With a few objects in front of you, you can construct the whole world of new realities.

**GS\_Senior:** The child in the play is absolutely genuine and absolutely sincere, but, at the same time, it's only a game...

**GS\_Bastian:** But of course, we are not children and we know that there is someone out there. Again and again we are repeating. I'm actually doing it for you. The situation is very clear. I wouldn't sit at in my hotel room for six hours, if you weren't watching me. So it's about this relationship. Look at me. And at occasionally re-assuring yourself. Are you still there? The set up is very moved, sometimes allowing us to come closer to someone. We wouldn't do that, all those things with the strangers, if it were not for this very, very removed contact. It's a set up with the forth wall and the frame around us. We actually realized that we could do it for the audience as well, occasionally let them step into it.

**exUF\_Emina:** There is something else in your pieces. Your works could be seen as political or at least as some kind of social activism, I suppose some people read your pieces in that context, and I would like to hear your position on the political or social dimension of your work.

God, it's so real!

It's like being in the chat-room on the Internet

I'm actually doing it for you

Do you have to be serious to be political?

We have  
the power to  
interpret

I could be an  
icon myself!

**GS\_Johanna:** Actually, people rarely give such comments about our work and I think it's because we are doing entertaining things and therefore it's not seen as political. Especially in Germany - you can be either political or entertaining, there. You have to be serious to be political. Locating art in reality or taking art into the real world mixing both, is political, definitely.

**GS\_Simon:** Our approach to art and how we present ourselves, but also how we present our art, may be a reason why people don't interpret it as political. All that is political has to be serious, but it also has to stand on the pedestal somehow. We are not into that, at all, we are into opening our doors wide open to people and saying: 'Yes, this is a piece of art, but you can touch it, you can smell it, you can drink along to it, you can walk out of it whenever you like. There is no convention, you don't have to get down on your knees and worship it.'

**GS\_Johanna:** You have to take responsibility as a viewer. You define your role as a viewer as well: by how close you come, how involved you get, when you exit, when you come in.

**exUF\_Erina:** The political dimension is obviously present when we are talking about the responsibility of the audience. But, it also appears on the thematic level, because you are talking about the simulacra of the capitalistic society and you show something behind it, it says: What you see is what you get. But you point that is not like that.

**GS\_Sean:** There are some Ricky Martin songs we are using. It's saying to the industry of mass culture: 'You've stolen these emotions from us and you're selling it back to us. Well, they went out there in the first place, so we can use your song again: reclaiming those emotions.'

**GS\_Simon:** We are presented as victims and as subjects. We all are the victims of mass culture, which is manipulating us and opening us and in a way we would like to turn back to the firm ground again. I think the people are very creative - and I don't believe that the human beings are so constrained by the rules, people make mistakes, even when they set some set of rules and interpret them, they still make mistakes. 'We are not as passive as it is often suggested, we have the power to interpret.'

**GS\_Berit:** And we really hate to stay in that very, very shielded art, in that ivory tower. We really like to reach out and bring art to people in the shopping centers and then the passers-by become the main audience of the show and we often find that they are our best audience. It's the kind of audience that is not used to viewing art, and then often the most amazing things happen.

**GS\_Johanna:** This popular culture, this Ricky Martin songs for example, they are common ground, something that people share. We could go anywhere in this world and we can have a starting point together and that's an amazing thing. It's somehow democratic as well. I don't see Ricky Martin as an enemy, I don't want to make differences between high art and popular art. I don't want to label anything as good or bad or important.

**GS\_Berit:** We want to create an environment where the audience isn't passive, like a mass, a passive consumerist mass. Especially when we are using the set up you are used to from the television, they have to rise to it in a very individual way. But when the phone rings, people are looking at each other asking: 'Who's gonna take the risk?' And of course you are looking at each other in order to find out how to deal with this situation, you are out of your safe, passive, mass position, you have to step out, to make a step.

**exUF\_Vesna:** And the other people in the audience also see this particular person and his/her steps/reactions...

**GS\_Johanna:** We hope to inspire people, that's why we like to deal with the audience as well or with the passers-by at the streets, to empower people to think. I could be an icon myself. And it has a lot to do with our 'do it yourself' aesthetic. We use all these materials, we use the technology that is around, available to the most people.

**GS\_Sean:** You can be Ricky Martin as well. Or you are Ricky Martin as well. Or you are better than Ricky Martin.



**RUF MICH AN.....**

**125**

**The Room Service bill so far :**



**Daily laundry**

**63,-**

**Telephone**

**135,-**

# O mlijeku, ljudima i umjetnosti

Kristina Leko

001

O mlijeku i ljudima: deseti izložba i-  
nizacija 0-10, sestra Četvrti

O mlijeku i ljudima: deseti izložba i-  
nizacija 0-10, sestra Četvrti



0 slika 001

O mlijeku i ljudima

/

dokumentarno-komunikacijski projekt

/

deset kratkih video, intervjua, zločba, putovanje u Mađarsku,

/

u suradnji sa deset srodnih obitelji iz Hrvatske i Mađarske

/

Institut za suvremenu umjetnost-Dunajsko, Mađarska i Galerija umjetnina Grada Slavonskog  
Broda: Art radionica Banutina 2002-2003

i slika 002

# On Milk, People and Art

Kristina Leko

Translated from Croatian by Nana Novak

002

On Milk + People: idea of video  
by 9/10: Obala Crikvenice

On Milk and People: video art  
no. 9/10: Obala Crikvenice



0 picture 01

On Milk and People

/

A documentary - communication project

/

ten short videos, interviews, exhibition, a trip to Hungary

/

in collaboration with ten rural families from Croatia and Hungary

/

Institute for Contemporary Art - Dunaújváros, Hungary and Art Gallery of the City of Slavonski Brod  
Croatia, Art Workshop Powder-Magazine, 2002 - 2003

/ picture 002

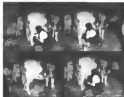


Pozvana da napravim samostalnu izložbu u Mađarskoj potpisala sam na neki način usporedno dvije susjedne zemlje i pozabavila se prošlostom i sadašnnošću kroz temu znočanju i za Hrvatsku i za Mađarsku. To je, naravno, tema tranzicije od socijalizma u kapitalizam, od istoka na zapad.<sup>1</sup> Osim toga, htjela sam skrenuti pažnju na one koji se u promjenama "ne snalaze", koji figuriraju kao "gubici", i koji, isto tako, obično ne zalaze u kulturne ustanove.<sup>2</sup> Otprilike upoznata sa životom malih seoskih gospodarstava (svakotjedna video instalacija Mijeko 2000, Slavonski Brod), odlučila sam uspoređo raditi sa seoskim obiteljima u dvije zemlje.<sup>3</sup> U ožujku 2002. godine proveo sam tri tjedna u Dunaújvárosu i ponaša pet seoskih obitelji spremnih sudjelovati u dokumentarnom projektu posvećenom njima samima.<sup>4</sup> U kolovozu iste godine proveo sam tri tjedna u okolici Slavonskog Broda te i tamo pronašla pet obitelji otvorenih za suradnju. Mijeko je osnovni izvor prihoda za ove u projekt uključene obitelji. Svi ti ljudi naporno rade. Gotovo nikad ne napuštaju svoje domove, a načini na koji provode dane gotovo su isti

- <sup>1</sup> Likov i slobodni umjetnici ne znaju drugačije osim nego kroz svoju društvenu funkciju, tako je moj zadatok za-podjela i oblikovati komuniciraju među ljudima.
- <sup>2</sup> Kako apstrahirati komunikacije nema: za svoj rad trebam neki teret i probleme koje na koju mjestu ljudina i čini trenutku nešto znače: koje su od društvenog značaja od javnog interesa. Štavljenje tim pitanjima treba biti konstanta za stvaranje ljudi na mjestu gdje se moj rad odvija. Ili trebam potražiti novu jednu raspravu i pokušati već postojeću (to je bilo: nagrada apstrahirati umjetnosti i rješenosti za dokumentarizam kao sredstvo stvarnosti) o-nasim umjetničkog djela i o javnom interesu.)
- <sup>3</sup> Treba obogatiti svoju raspravu i jednu sučeljavanje na izabranoj temi, uključujući na oblikovanje javnog interesa/ misli. Važno je učiniti vidljivima ona pitanja: pogledi i stavove koje do tada nisu bili vidljivi. Učiniti da neobdijeljeni stav postane samostanosti da postavljen pogled dolazi anagru. Jer, uostaj, ne samo mislije predlaže je promjene uz to važne stvarnosti (to je bilo o obziru jedne kritičke/ neovisne/ alternativne izvještaj o slobodnoj umjetnosti i o bouding umjetnosti. Također je odnosu pluralizma stavovi i općeg interesa/ percepcije.)
- <sup>4</sup> Opređenje je za demokratiju i za kulturu demokratiju u praksi znači: održati svoj rad i umjetnost/ stvarnost/ događanje otvorenim i nepriznanim za sve: uključujući u svoje aktivnosti one koje su obično izvanog toga okruženja.
- <sup>5</sup> Opređenje je za kulturu demokratiju može značiti i ob- vezu: uključujući drugih u vlastiti kreativni proces. Drugačije rečeno, "obaviti" mog dokumentarnog projekta trebaju postati "sudjelati" (a u što većoj mjeri preuzeti vlast nad radom na koji su predstavljani/ reprezentirani u momu radu. (To je bilo: za kulturu demokratiju i za autentične/ jedinstvene dokumente/ umjetnička djela/ radove.)

003/ 004/ 005/ 006

003/ 004/ 005/ 006  
Slike iz: On Me and People: ten artist video, 2002/03



7. siječ 2007. 006, 008, 010

2 Članovima obitelji, tj. sudionici projekta, rekla sam da o svakoj obitelji želim snimiti kratki film i tako zabilježiti način života za koje držim da će uskoro nestati jer lijev europskih integracija i zakonskih prilagodbi ozbiljno prestruđuju kako gospodarstvo u cjelini tako i poljoprivredu.<sup>5</sup> Rekla sam im da je ožidba događaj koj možete potražiti javne rasprave i da bi trebali iskrenosti prikazu te javno progovoriti o svojim problemima.<sup>6</sup> Pitala sam ih da zajedno sa mnom naprave i postavte izložbu o sebi.<sup>7</sup> Snimila sam lijev jednog radnog dana u svakoj obitelji, od jutarnje do večernje muznje. Na koncu sam o svakom gospodarstvu imala tri do četiri sata video materijala. Kasnije, kad sam im pokazala kopije tih snimaka, oni su se raznervirali. Uglavnom su se čudili kako se puno toga dogodilo u jednome danu.<sup>8</sup>

- <sup>6</sup> Teme i problem kojega se djelo bavi trebaju biti društveno relevantni: od izlaza i kretanja za zajednicu: na koju mjestu (kao: negacije apstrahirati umjetnosti.)
- <sup>7</sup> Postojeći općenit mislije: mislije na sobiranu temu treba dodati nove elemente te tako ukazati na one dijelove stvarnosti koje prije nisu bili vidljivi. Nakon sudjelovanja u dokumentarnom područjima: mislije i ljudi više nisu bili isti (to je bilo o autorefleksivnog znač: dokumentarnog procesa referencija na "ideološki" Ganesa Youngblooda.)
- <sup>8</sup> Sjedila (smisla): ljudski brojevi: mali domovi i ogledni je pravno bi bilo dopustiti ljudima da sami odluče kako će ogledni: što će: kako i gdje reći. Jedan od prvih dijelova moge postati je razumijevanje ljudima i kojima suradnjom izo radim: zašto koje su mi namjere. Uvijek nastojim da osobe koje film "zabilježi" odluče same kako će biti predložiti ne naručivane: razgovorjaje sam to učela u projektu Sarajeva Internazional: 2001. Naravno: svako dokumentarno djelo se sobom nosi opasnost da pojedina osoba bude svjedok na putu izlaska iz određene društvenog konteksta.

Having been invited to do an individual exhibition in Hungary, I wanted to somehow compare the two neighboring countries, to deal with the past and present with a topic relevant to both countries. That is, of course, the topic of transition from socialism to capitalism, from east to west.<sup>1</sup> Besides, I wished to draw attention to those who "don't adapt", who are perceived as "losers", and who also usually do not enter cultural institutions.<sup>2</sup> Already familiar with the lives of small rural farms (two-channel video installation *Milk 2000*, Slavonka Brod), I decided to concurrently work with rural families in two countries.<sup>3</sup> In March 2002 I spent three weeks in Dunapapras and I found five families who were ready to take part in the documentary project dedicated to themselves.<sup>4</sup> In August of the same year I spent three weeks in the surroundings of Slavonka Brod, where I also found five families open to collaboration. Milk is the main source of income of all the families that took part in the project. All of those people work very hard. They almost never leave their home and the way they spend their days is always the same.

<sup>1</sup> I do not know of any other way of defining the end line art but through its social function. Thus my mission is to initiate and moderate communication among people.

<sup>2</sup> Since abstract communication does not exist I must find for my work topics and problems that mean something to the people on that very spot in that very moment: topics and problems of social relevance (of public interest). Dealing with those questions must be useful to the real people in the place where my work occurs. I must either initiate a new (public) discussion or spur the one already under way. (This is: rejection of abstract art / for documentation as a mean, right activity / discussion of necessity / of the nature of an art work and of public interest.)

<sup>3</sup> Public discussion/public confrontation about a chosen topic must be enriched by the impact on public opinion/thought / education. It is important to make visible those opinions, views and attitudes that have so far been invisible: to make an unusual attitude to become comprehensible on its own terms, to show a neglected view to gain strength. Influencing public opinion is a prerequisite of any changes in the respective reality. (This is the creed of the critical/independent/alternative consciousness of the free artist. Also a note on the parameters of attitudes and general communication.)

<sup>4</sup> The commitment to democracy and to cultural democracy in fact means: to hold one's work / art / activity / happening / open and accessible to all, including in one's activities those who are usually excluded from actions of that sort.

<sup>5</sup> Commitment to cultural democracy can also mean the obligation to include others in one's own creative process. To put it differently: the "objects" of my documentary process must become "subjects" and need to take control over the ways in which they are presented/represented in my work as much as possible. (This would mean: for cultural democracy and authentic / credible documents/ contacts / works.)



I told the members of the families, the participants of the project, that I want to record a short film to document the way of life that I feel will soon disappear due to the commonness of the European integration processes and the legislative adaptations that will seriously restructure economy in general, including agriculture.<sup>1</sup> I told them the exhibition will be an event that may spur public debates and that they should take advantage of the opportunity to speak of their problems in public.<sup>2</sup> I invited them to join me in the making and setting up an exhibition about themselves.<sup>3</sup> I recorded the goings on of one working day in each family, from the morning to the evening milking. In the end I had some three to four hours of video material on every household. Later, when I presented them with the gift

<sup>1</sup> The topics and problems the work deals with must be socially relevant: important and useful to the community in that place. (Again a rejection of abstract art.)

<sup>2</sup> New elements must be added to the existing general opinion: attitudes about a certain topic. In this way making visible those aspects of reality that were not apparent at first. People and places will not be the same after having participated in a documentary undertaking. (This is note on the self-releasing power of the documentary process: a reference to the "video-speech" of Gene Youngblood.)

<sup>3</sup> While making note of (recording) people's lives: thoughts, hopes, and emotions: one should allow them to decide how they wish to appear: of what, how and where they will speak. One of the important parts of my job is to clarify what I am doing to the people I collaborate with, to make clear my intention and motive. I always try to make the persons I want to "record" decide how they choose to be presented/represented. The most consistent realization of that goal was my project *Saragosa International 2001*. The dis-



007/008/009/010

Slike iz Opatovca i Ljutina: dobitnik videa, 2005/06

Stjepan Granić and Pelepe: najbolji video, 2002/03

Pet mjesec radila sam na montaži i o svakoj obitelji napravila dokumentarni video od pola-tak minuta. Moji gotovi video radovi, kao i serije snimke, kruže su mjesec-dva po tih nekoliko međunarodnih i hrvatskih sela. Šujsedi su bili iznenađeni: te su obitelji tražile dodatne kopije. Na koncu moram reći i sjedeći: žiri mi se da su se dobili puno više sudjelni zarove snimke nego gotovo video radovi. Možda je razlog tome moj pomalo eksperimentalni stil.<sup>14</sup> U ovom projektu sudjelovali su sjedeći obitelji: obitelj Toma Miholj iz Dunaevacra, obitelj Toma Janos i obitelj Fakuz iz sela Nagyhonyrma, obitelj Berengosari iz sela Kaszentmiklos, obitelj Rudj iz Elkoszara, obitelj Samardžija iz Rušice, obitelj Zverotić i obitelj Blažević iz Donje Bebrine, obitelj Ostojčić iz Prnjavora te obitelj Kolesarac iz Zoljana.<sup>15</sup>



Aktivno sudjelovanje u filmskom procesu jedan je od načina da se to objavi. Stoga nastom bio sam sudjelovati i ljudima i tako moći i privući pažnju i stvoriti pravo međusobno ljudi i pohvaliti materijal. Rad se o vrlo posebnom pravu. Predložene snimke moraju se islati pokazujući njihovu video i foto dokumenta te se dobro osjećati i tome u veći. To se pak događa kad ljudi započnu sad nešto novo: stvoru se nove kvalitativne objave i stvoru kvalitativno nešto. Tako je participativni sudjelovanje istovremeno siguran i pravi autentičan dokumentarni način. Zapravo, što više vremena provedem s ljudima, što je intenzivnije njihovo sudjelovanje, to su dobili materijal i stvorili i autentičniji i više pravi da materijal samo pokazati kvalitetu. Posljednja stvar je kad se to pravo gubi. Dilema pravi pokazivanja ljudi ustojeno je jednom istom moralu: stječe se kroz sudjelovanje i osobni odnos s ljudima, a doprinosi tog prava može se tek nepravno opisati: unajmljivom kvalitativnom serijom djela. To je tako o pravi pokazivanja i pokazivanja dokumenta drugih ljudi, o pravi predstavljajući ljudi.

<sup>14</sup> Još od početka devadesetih mog su učiti gotovo redovito sudjelovati nešto što se moglo donijeti doma. Pravo o pokretima danas glasi: djelat pokretne ljudima i kopira sudjelovanje a po mogućnosti i publici. I još: stvarati djela os obito usmjereni i radena za pokretne ljude te onda ta djela pokretne im oim osobama.

<sup>15</sup> Dala više stvari: u pokretu i kopiraju i stvaraju djela, pokazivati i tako glasi se obito tako što ne može vidjeti. To je također tako i kulturnoj demokraciji.

<sup>16</sup> Nakon što razgovarao sva druga mogućnosti za proizvodnju kvalitativnog umjetničkog djela, na koncu sam upitao: postoji li jednostavno pitanje: jesam li dobio i oim-djelim stvoriti nove prijetnje? To je najmanje pitanje kvaliteta djela.

### 3

/ 007/008/009/010

Koliko sam razgovarao s gotovo svim članovima obitelji te to pretvorio u jednostavni video, preveden na mađarski i hrvatski. Taj prijevod od zime je važnost. Pomislio sam: to je upravo ono nešto što nitko drugi nikada neće napraviti, upravo je stoga to moja misao, jer kome bi drugom palo na pamet pokušati se da se malim sredstvima mađarski i maleni sredstvima hrvatski seljaci upoznaju porazgovaraju i međusobno razumiju?<sup>16</sup> U video intervjua gledamo ljude s istim problemima u dvije zemlje: Hrvatska i Mađarska u povijesnom i političkom razvoju dijele znatne sličnosti.<sup>17</sup> Hrvati i Mađari žele se na primati mirovine te da za svoje proizvode i rad nisu na vrijeme plaćeni.<sup>18</sup> Neki su ogorčeni na korupciju i kriminal u današnjoj politici, drugi se žale na prošla komunistička vremena.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Općenito govoreći: zadatost umjetnika umjetnici je otvoreno odobriti: produkti i općenito komunicirati među ljudima u široj obitelji. Zapravo je važnije da je takvo odobrenje utemeljeno prema stvarima ljudima. Tako komunicirajući je jini općenito i nedovoljno da bih donio obitelji to što vidim. Rad se o tome da ista priroda one komunikacije kaže: to je bez moje (umjetničke) aktivnosti ne bi stvorilo. To je pak moguće stvoriti nešto što bi komuniciralo (stvorilo) nešto stvarno: stoga kad su pitanja i problemi koji (stvaraju) odnosi stvoriti (stvoriti) u pokretu ljudi i misli, to od stvarnog a ne prethodnog, jednog interesa. U tom smislu, za istu ne za (stvarajuće) umjetnost: koji me upotrebu vi jednostavni. Zapravo sam kad misli da sam podigao razinu razumijevanja među ljudima.

<sup>18</sup> U svakom dokumentarnom i participativnom projektu želi kvalitativni, a odlučujuća transparentnost: istovremeno i sudjelovati. Sve se put se znova ljudima razumijeva i podložno nastavlja. To radim: porazgovarati i razgovarati moje istovremeno. Najvažnije i najvažnije je goviti ljudi da same odluke kako da bi: stvoriti i predstavljajući njihove životne priče: misli, domovi, osjećaji i što i kako žele raditi.



011/ 012/ 013/ 014

Slučaj Opatovci - ljudske pravice 58 str. 2022/23

Tema: From War and People Interviews 58 str. 2022/23

copies of the material they were all cheerful. They were mostly surprised by how many things occurred in one day.<sup>1110</sup> I worked on editing the material for five months and I made fifteen minute documentary videos on each family. Both my edited video pieces and the unedited footage were circulated in those few Croatian and Hungarian villages in the next month or two. The neighbors were curious and the families asked for additional copies. In the end, I must also mention one thing, I have the feeling that the families preferred the unedited footage to the finished video pieces. My somewhat experimental style could have been the reason.<sup>1111</sup> The following families took part in this project: the family of Toma Mihaly from Dunaújváros, the family of Toma Janos and the family of Fekete from the village of Nagyvértes, the family Beregszász from the village Kázermetőke, the family Fülöp from Ellőzse, the family Samardžić from Rukoc, the family Zverotić and the family Blazević from Dona Babinja, the family Ostojčić from Prnjavor, and the family Kolesarić from Zoljan.<sup>1112</sup>



ger that the person portrayed would be reduced to a mere illustration of a certain social issue inherent in every documentary work. Active collaboration in the creative process is one of the ways to avoid that. Therefore I try to collaborate with the people as closely as possible: constantly examining whether I have earned the right to present those people. To show the material, it is a question of a very special right. The presented people must be happy with the presentation must feel good about the video and photo documents they appear in. It can also happen that through the collaborative work they learn something, discover something that brings a new quality to their everyday lives. It is my purpose for collaboration is a relatively sure way of obtaining so thematic documents/works. In fact, the more time I spend with the people, the more intense their participation becomes, the more the materials become personal and as thematic, and my right to publicly present them becomes more justified. There are cases when that right is violated. The right to present people is pronounced upon a kind of moral, it is earned through collaboration and a more personal relationship with the people. The abuse of that right can be pulled only in an intransparent manner by the artist quality of the work itself. (This is a note on the rights of presenting/known other people's documents. On the right to represent people.)

<sup>1110</sup> Since the beginning of the eighties my exhibits have regularly excluded something that could be taken home by the audience. My rule of giving is: to give gifts to people I collaborate with and if possible to the audience as well. Even more to the point – to create works that are personally intended for individual people than to present them as gifts to those people.

<sup>1111</sup> Works must be created in an environment that works of art are usually not created in: displayed in places where such things usually cannot be seen. (This also is a note on cultural democracy.)

<sup>1112</sup> Having taken in consideration all the other possibilities for evaluating the quality of the artwork, in the end I always ask myself a simple question: did I make new friends by working on the piece? A note on the final outline of the quality of a work.

### 3

picture 011/ 012/ 013/ 014

Later I interviewed almost all the members of the families and turned that into a one-hour video translated into Hungarian and Croatian. The translation is of great importance. I thought: no one will do ever this and it is my mission. Because, who else would have thought of taking care that the small poor Hungarian farmer and the small poor Croatian farmer meet each other, talk and understand each other?<sup>1113</sup> In the video interviews we see people with the same problems in two countries: Croatia and Hungary share certain similarities historically and in their political development.<sup>1114</sup> Both Croatians and Hungarians complain of their pensions being too low, of delayed payments for their products and labor.<sup>1115</sup> Some are bitter about the corruption and crime in today's politics, others are angry at past communist times.<sup>1116</sup>

<sup>1113</sup> Speaking in general, the mission of the artist is to open up, moderate, deepen and strengthen communication among people in his/her surroundings. It is of great importance that the work is finally directed towards real people. The word communication is too general and insufficient to really determine what I do. It is really about finding those communication channels that would have never been opened without my (artistic) activity. That is possible on occasions when there is a real reason for concrete workings: when questions and problems touched upon by the workings are really rooted in the needs of the people and the place that is in the real as opposed to apparent public interests. In that sense, I support a pragmatic kind of art that has a practical value. I am satisfied when I feel I have raised the level of understanding between people.

<sup>1114</sup> What determines quality in every documentary and participatory project is transparency: the openness in collaboration. I appear every time anew to explain in a comprehensible and detailed way what I am doing, the background and the reasons of my activities. It is reasonable and appropriate to let people decide for themselves how their life should



res' thoughts, homes, feelings will be expressed and presented what and how they want them to say.

<sup>16</sup> The topics and problems the work deals with should be of considerable public interest, relevant to the community that activity takes place in. That also means that a certain number of topics are more debatable and sensitive than others.

<sup>17</sup> Ever documentary task records and integrates reality. This makes the principle of a pleasure of attitudes indispensable as a means of determining the direction of creative work. Public opinion/discourse can be enriched by opening up a new topic, or by contribution to public attitude about certain matters. According to the pluralist principle, it is important to draw attention to the attitudes and views that have not been previously expressed/noticed heretofore.

<sup>18</sup> My main guiding principle was to encourage and develop communication and understanding among the people who surround me. When I say there is no such thing as abstract communication, I pronounce all formal relations between people, such as do not include emotional or existential relations, meaningless. The opening of communication channels that did not exist prior to my work in fact means creating social connections and raising understanding between people included in the project, between them and the public/audience/citizens. Successful communication, the raising of the level of understanding, regularly happens when there are real reasons for the work, when questions and problems I touch upon in my work are truly of public interest, truly rooted in the needs of that place and those people.

<sup>19</sup> Money. The quality of socially progressive and engaged art on one side and art that finds its cause of existence in the art market on the other, the quality of the private and the public sphere in culture. I find that quality in traces and emphasized in another way in my work. One part of my work is directed towards the problems of perception, self-identification, self-reference. It comes in form of three-dimensional multiples, drawings, photographs, etc. I do not ask support from the public funds for that part of my work because I believe the art market should deal with it. Artistic works that can be created and distributed in the art market should not be produced with the help of public funding. The same rules that apply to every public domain also apply to every artist whose work is produced with the help of public funds. Money should be spent economically and transparently. No one has the right to turn public funds into private property. The artist should not create anything that could later become exclusive private property. The desirable characteristics of a work produced with public funding are: the perceptively occurs in a public space, it is open and accessible to all, it can be easily reproduced, and the process of production and the participation of the environment are more important than the material-formal aspects of the work. (These were the ontological implications of public funds for the artwork.)

<sup>20</sup> Including has to be directed towards certain people and groups.

<sup>21</sup> The right of presence in the public sphere, the right of presence in culture, extends to all people. The right to use public cultural institutions is unlimited and directed towards bridging the existing cultural gaps. In principle, no one can be excluded.

<sup>22</sup> I try to treat the people I collaborate with in participating and documentary projects in the same way I treat myself, we share the same conditions and I sign all of their names. Otherwise, representation becomes unjustifiable and all talk of changing the reality hypocritical.

<sup>23</sup> The choice for cultural democracy is an elementary political choice for the right, interpersonal relations and the order of things. For myself as an artist that choice has its consequences: the firm belief that it is possible to arrive at authentic documents of (human) existence, and to make authentic art works (only) in that way (through participation/documentations). The concept of value of art in this case is

#### 4

pages 018-019 017-018

The Ministry of Culture of Croatia supported my independent exhibition with 30000 kn, which was enough to pay for my stay in the villages and the travel of my collaborators to Hungary. Due to limited funds I could not invite everyone, but two members of each Croatian family that partook in the project.<sup>24</sup> The aim of our journey was to meet the Hungarian participants of the project and to join them in the setting up of the exhibition.<sup>25</sup> I rented a small bus with a driver, paid for accommodation, per diems and a symbolic fee to all participating families. We all received the same amount.<sup>26</sup> Every family chose a few items from their household that, together with my videos, represented them at the exhibition.<sup>27</sup> <sup>28</sup>

#### 018

"Ivanica's Museum" - 30 km from Zadar, January 2005

The voyage to Hungary with the participants from Croatia, January 2005



27 Uprizorčiva djela nastala u suradnji participacije u skulptornom radu stvorena su gotovo iznimno od ruke umjetnika ili umjetnice. Pri participaciji i dokumentarnom radu važna je i dobro u potpunosti prihvatiti ulogu i estetiku ostale osobe s kojom suradjuje. Činilo mi se da to otugu reza stvaranje autentičnih djela i njegova postojana. (To je bilo nagrađeno remek-djelo.)

5

2019. 01. 01. - 02. 01. 2020. • 5

Sjedeći tri dana svi smo zajedno radili na postavu izložbe <sup>22 23 24</sup> Svakog smo dana ručali u galeriji. Jednostavna mačanska jela dostavljali su nam iz obližnjeg restorana društvene prehrane. Ustajala sam na zajedničkom obroku u galeriji zato što jako vjerujem u demokraciju <sup>25 26</sup>

• 01. 01. 2020



019

Zajednički obrok u galeriji Instituta za suvremenu umjetnost, siječanj 2020.

Collective meal in the Institute for Contemporary Art, January 2020

021

Institut za suvremenu umjetnost, Contemporary Art Institute

Institute for Contemporary Art, Danajevica 2009

• 01. 01. 2020

Uzložbeni prostor I, deset kratkih videa o deset seoskih obitelji te predmeti iz njihovih kućanstava, izabrani i postavljeni od seoskih obitelji samih

• 01. 01. 2020



22 Općenito zajedničko pozicija komunikacije i razumijevanja među ljudima uključuje i procjenu teška komunikacije: oblikovanje stoga: upravljanje njome. Pri tome se sukobom težim za maksimumom aporije: doživljaj i iskustva ne samo je druge koji sudjeluje u projektu nego još i ja i ja mene osobno.

23 Rad s ljudima prihvaća ostvaren dobro napredovanje i jekom samog rada i tako potaknuti ljude da se priključe aktivnosti i da se pri tom dobro osjećaju. Siguran put do dobrog napredovanja je aktivno uključiti one koji su najveće entuzijasti iz starih aktivnosti.

24 U potpunosti usklađeno estetika sudove osoba s kojom radim znači radikalno negirati mogućnosti remek-djela: jer je i slično. Ne vjerujem u remek-djelo. Slično je prije gotovo stotinu godina govorila Katha Kolko: "Nju volim."

25 Istom radu malo čuđa. Malo čuđa je vrsta poklona: događaji koji nisu ne običaj. Otkriveni je tako da ovisi o je općenito samopoklonjenje: iznenađiva i jednakoš: 30 snimka i značajna poklona.

opposed to the dominant middle-class concept of artistic tendency conceived around the authority of a genius

<sup>22</sup> Artistic works created in collaboration through participation through group effort are of equal value as those created by the hand of a single artist. In participatory and documentary work it is important and good to respect completely the taste and aesthetic choices of persons I collaborate with. I fear that it assumes the position of authentic work and pieces of existence. (This is a negation of the master-piece.)



## 5 / processing (gib-dank)

In the next three days we all worked together setting up the exhibition. Everyday we had lunch at the gallery.<sup>23,24</sup> We had simple Hungarian dishes delivered from the nearby workers' canteen. I insisted on the collective meal at the gallery because I am a firm believer in democracy.<sup>25,26</sup>

(picture 019-020)

## 020

Photo: studio gallery Institut za suvremenu umjetnost, section 2003

The set up of the exhibition in the Institute for Contemporary Art, January 2003



## 022

Institut za suvremenu umjetnost Dunskastrvo 2003

Institute for Contemporary Art, Dunskastrvo 2003

## On Milk and People

Exhibition space I, ten short videos on ten rural families and the objects from their households, chosen and set up by the very families

(picture 021-022)

<sup>23</sup> The general task of editing communication and understanding between people includes following the course of communication, shaping it, directing it. In that process I am led by the wish to maximize comprehension, perception and experience not only of those who participate in the project, but mine also.

<sup>24</sup> Working with people demands the establishing of a good mood while working. This way people are encouraged to join in the activity and thus feel good. The sure way to a good mood is inclusion of those who are usually excluded from such activities.

<sup>25</sup> To fully take into consideration the aesthetic opinions of the people I collaborate with means to radically deny the possibility of a master-piece, a genius and the like. I do not believe in master-works. Klotilde Klotzsch said something similar almost a hundred years ago. I love her.

<sup>26</sup> I love making small miracles. A small miracle is a kind of gift, an event no one expects. It is shaped so it strengthens the feelings of self-respect, tolerance and equality. (On the sense and meaning of gifts.)







Video projection: Interviews with the members of the rural families. Visual inscription: Two quotes from the discussions: one Croatian and one Hungarian farmer complain in almost the same words of the blackmail during the state's buying of corn from them. ■■■■ On the table: Photocopies of the small publication published in collaboration with the personnel of the Institute and the students of the Agriculture Institute in Gödöllő. The publication contains advice for Hungarian small farming households, agriculture and dairy themed articles. ■■■■

## THE EXPERIENCES AND THE RESULTS OF THE PROJECT.

Working on the "On Milk and People" I have gotten to know closely the problems of my collaborators, I have also learned a lot not only about cows and the ways of holding them, but about agriculture and the politics that go with it. I have begun monitoring the interrelations and connections of European integration and legislative harmonization, the economic restructuring of the two countries and their relation towards the EU, including the implications of this all to the restructuring of agriculture and dairy industry in the so called transition countries. I became aware that the process of harmonization with European standards will cause numerous changes in society even in the city I live in. I realized that one of the harmonization's consequences will be the disappearance of the milkmaids from Zagreb's markets and as I am a fan of their cheese, I have decided to start an initiative that would protect the Zagreb milkmaids and their tradition of selling cheese and sour cream in the city's markets as a cultural good. The pragmatic and political aims are even more apparent in the project that came from that decision. My intention was to pull all my artistic and non-artistic capabilities into the service of documenting the milkmaids and their position as an incredibly important part of Croatia's social reality. A civic and non-party political attitude and direction was important to me in that matter. My artistic genre is, after all, realism. Social realism.

27 It is a general task to establish a wide and structured communication among real people, then it is the purpose of particular artworks to deepen understanding between people by conveying certain information/content which encourages real people to make real contacts.

28 The relation of the content of the work and public interest reflects in and establishes itself in the relevancy of the topic for a concrete place and particular social group.

29 Encouraging public discussion/public opinion/conformation means to present the public with a new standpoint, which means making the previously unnoticed parts of reality visible. If we manage to influence an established opinion of a certain question/topic, then we can probably influence the reality affected with it.

30 I always feel it is best to let people say what they want and how they want it. I always insist on the question: What do you think is important in connection to that particular matter?

31 How to explain what makes my work different from other activities that deal with similar or apparently same issues? I think here I should invoke Kant's category of deontological appreciation. If my task is communication among people, then it is a communication that otherwise would not have happened, the one for which no other motive for appearing exists but the will.

32 I have always cared about being useful. Thus I wish my work to have pragmatic and long term consequences. For it to achieve that, it is necessary that my artistic production becomes directed towards practical and meaningful goals of importance to the local community. And it is necessary to create artworks/works/documents in collaboration with local people and according to their real needs. (One more socially and practically oriented definition of artwork.)



31. kolovoza 2002. godine na zagrebačkoj tržnici Dolac građanima-prolaznicima besplatno je podijeljeno 180 svojih srijeva i duplo toliko mješanca vrhnja. **PRAVILO 1** **PRAVILO 4** **PRAVILO 8** **PRAVILO 9**

Događanje upriličeno u sklopu Urbanog festivala izvedeno u suradnji s tri mještanice koje su radni vještak provela na tržnici Dolac: organizatorica je Lokalna baza za osjećavanje kulture (BLOK)

**PRAVILO 4** **PRAVILO 10** **PRAVILO 11**: Dok su Marica Senčec, Katka Blag i Marija Špoljar djavale svoje proizvode, radna skupina Urbanog festivala dijelila je letke o potrebi zaštite mještanica i poticala građane da se upesu u "Krug" molbi za 22 "stoljeće". **PRAVILO 4** **PRAVILO 8**: Sakupljeno je 227 potpisa građana koje su na taj način dale podršku inicijativ i predloženom programu. **PRAVILO 8** **PRAVILO 12**: Naše inicijative postavila je za cilj spriječiti od zimanja tradicionalno zanimanje mještanice.

**PRAVILO 8** **PRAVILO 12**: Zanimanje je ugroženo novim zakonskim propisima, koji su dio procesa prilagodbe lokalnih zakona europskim. Budući da mještanice od davnih vremena u gradu Zagrebu igraju važnu ulogu te uvijek doprinose postojećnosti našega grada, željeli bismo poticati političku odluku koja mještanice proglašava zaštićenim tradicionalnim zanimanjem. U okviru naše inicijative tijekom 2002.-2003. atržili smo i zabijeljiti stuzicu i pokloz zagrebačkih mještanice te razutlati dalj javnost na uvid. U prosincu 2003. privredna je udruga i okrugli stol, manja medijska kampanja te je pokrenut web site na kojem su 474 mještanice dobile svoju osobnu stranicu [www.smehtnja.org](http://www.smehtnja.org). **PRAVILO 2** **PRAVILO 3** **PRAVILO 6**

**PRAVILO 7** **PRAVILO 8**

ETIKA ZA UMJETNIKE I UMJETNICE U 12

#### KRATKIH PRAVILO

**PRAVILO 1**: Štepi umjetnost radu bavljenjem ugodnosti. **PRAVILO 1**: Odluka koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti, odnosi se na odluku koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti.

**PRAVILO 2**: Štepi umjetnost radu bavljenjem ugodnosti. **PRAVILO 2**: Štepi umjetnost radu bavljenjem ugodnosti, odnosi se na odluku koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti.

**PRAVILO 3**: Odluka koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti, odnosi se na odluku koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti.

**PRAVILO 4**: Odluka koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti, odnosi se na odluku koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti.

**PRAVILO 5**: Odluka koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti, odnosi se na odluku koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti.

**PRAVILO 6**: Odluka koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti, odnosi se na odluku koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti.

**PRAVILO 7**: Odluka koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti, odnosi se na odluku koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti.

**PRAVILO 8**: Odluka koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti, odnosi se na odluku koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti.

**PRAVILO 9**: Odluka koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti, odnosi se na odluku koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti.

**PRAVILO 10**: Odluka koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti, odnosi se na odluku koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti.

**PRAVILO 11**: Odluka koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti, odnosi se na odluku koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti.

**PRAVILO 12**: Odluka koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti, odnosi se na odluku koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti.

**PRAVILO 13**: Odluka koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti, odnosi se na odluku koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti.

**PRAVILO 14**: Odluka koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti, odnosi se na odluku koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti.

**PRAVILO 15**: Odluka koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti, odnosi se na odluku koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti.

**PRAVILO 16**: Odluka koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti, odnosi se na odluku koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti.

**PRAVILO 17**: Odluka koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti, odnosi se na odluku koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti.

**PRAVILO 18**: Odluka koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti, odnosi se na odluku koju napraviti u radu umjetnika, bavljenjem ugodnosti.



On the 31st of August 2002 we distributed 160 fresh cheeses and twice as many measures of sour cream to the citizens - passers-by at Zagreb's market Dolac free of charge. **RULE 1 RULE 5** The event took place as a part of Urban Festival, realized in collaboration with three milkmaids that have spent their whole working life at the Dolac market, was organized by Local Base for Cultural Refreshment (BLOR). **RULE 6** **RULE 13 RULE 11** While Marica Serencak, Katica Berg and Manja Spoljar distributed their products, a working group of Urban Festival distributed leaflets stating the need to protect the milkmaids and persuade the citizens to sign their name in the "Book of Pleads for the 22nd Century". **RULE 4** **RULE 8** In all, 227 signatures of citizens that in that way stated their support for the initiative and proposed program were collected. **RULE 9 RULE 12** Our initiative set as its goal to save the traditional occupation of the milkmaid from disappearance. **RULE 13 RULE 12** The occupation is endangered by new legal regulation that is a part of the process of harmonization of local legislature with European standards. Because the milkmaids have for ages played an important role in the city of Zagreb, and because they greatly contribute to the distinctiveness of our city, we would like to induce a political decision to pronounce the occupation of the milkmaid a protected traditional occupation. As a part of our initiative, in the period during 2002 - 2003 we researched and recorded the situation and location of Zagreb's milkmaids and presented the data to the public. In December 2003 an exhibition and a round table took place, a small scale media campaign was carried out and a web site was inaugurated with personal pages of 474 milkmaids. [www.sixtythree.org](http://www.sixtythree.org) **RULE 3 RULE 5 RULE 7 RULE 9**

## AN ETHICS FOR ARTISTS IN 12 SHORT RULES

**RULE 1** Through your artwork/management work as an artist and/or public discussion/understanding/communication of public interest among his people in your surroundings. (Social definition of the work and the art.) **RULE 2** Through your artwork/management and/or touch upon topics and problems that are useful, relevant and of wider social, public interest that is, on the spot. (The region of interest as in form of documentation.) **RULE 3** Through public discussion by affecting new paradigms to the established perception/opinion. When established opinion is altered, the respective reality will change. (The obligation of having a critical and independent attitude. A role of education and purification.) **RULE 4** Make your work/management/work accessible to all. Include in your engagement those who are justly excluded. (For cultural democracy. On the universal right of use of all public institutions, surfaces and activities.) **RULE 5** Include those who are your subject into the creative/documentary process as much as possible. Let them decide how they will appear and what they will say. Hand over to them the control and responsibility for the form and content of their representation in the work in the greatest possible degree. (Often as much as you can about what you are doing and how you work. Do not present materials that the subjects are not satisfied with or those they are indifferent to. Earn your right to present documentary material of other people by close collaboration with them, very closely. Through their active participation. (For democracy and cultural democracy. Also for authentic/credible/documentary work.) **RULE 6** Give gifts. Create works that mean to the people you work with on a personal level, then give the people those works as gifts that are addressed and dedicated to them. Sometimes ingenuities. Events that strengthen the feeling of fraternity and equality between people you work with. **RULE 7** Create works in places in which art, works are usually not created. Display your work in surroundings in which artworks are usually not displayed. (Just on cultural democracy.) **RULE 8** Create new friends through your artistic work. (Fraternity as the ultimate intention of evaluating an artwork.) **RULE 9** Do not use public funds for private gain. Use public funds to create artwork that, as those described above, sing new form and in the name of public interest. (Communication with local community and an urge with them actively, and those that can never be used solely for private purposes, or become exclusive private property. (The clash of ontological consequences of public funds and artistic work.) **RULE 10** Take into consideration the people who are subjects of your work, the people you include in your work, relate to them with due respect with their names and treat them as your equals. (On equality and cultural democracy.) **RULE 11** Take into consideration the taste and aesthetic judgments of the people you work with. (The concept artworks are of equal value as works of artists. (Rejection of the materialistic.) **RULE 12** Your engagement must have new consequences and lead to a permanent change of your surroundings. In collaboration with the people around you create significant, socially active, visibly understandable works, documents and events with truly determined practical issues according to the real needs of the place, time and people. The assumes that you had previously thoroughly researched the location and the people. (On achievement.)

# Majeutika i sinkronicitet

Razgovor s Borisom Baklom, Shadow Casters

Razgovarata Una Bauer

## Kakva je metoda Shadow Castersa ?

Predložio bih ti nešto. Mislim da ti bi bilo fantastično kada bismo napravili dva intervjua s istim prijatelja, jedan u pola devet ujutro, jedan u pola devet navečer, jer bi vjerovatno odgovori bili potpuno drugađi zbog razlika u mogućnosti primanja informacija, a i energije. Sada je pola devet ujutro, ne vrhuncu smo jutarnje energije, vrlo smo jiang, mogli bismo tražiti i razgovarati - do dvanaest ta energija gori i onda se počne ispuštati, tada počne meditativna energija.

Evo, mislim da sam ti djelomično odgovorio na pitanje o metodi rada Shadow Castersa. Taj je metod svojstveno dugotrajna priprema, kako core teama, tako i sudionika koji ulaze u projekt u svakom gradu u kojem taj projekt nastaje, sudionici se postupno upoznajе s pravilima igre, s načinom funkcioniranja projekta, postavljaju im se specifična pitanja kako bi oni sami došli do nekakvih rješenja. I onda, malo po malo, oni preuzimaju i grade ta pravila. Oni nam postavljaju pitanja i tako zajednički gradimo projekt. U osnovu svega je, dakle, posebna vrst majeure, za koju je odgovoran i core team i novi sudionici. Sada smo preskočili uvod, došli smo i na mlađu ras

## Kako se ta pitanja konstruira: ona su pripremljena unaprijed, ona se prilagođavaju situaciji?

I jedno i drugo. Radićemo u šest gradova, od onih malih kao što su Ljubljana ili Graz, s nekoliko stotina tisuća stanovnika, do grada koje ima sedam milijuna stanovnika, kao što je New York. Naravno da su pripreme i razmišljanja specifična za svaki grad, kao i različiti problemi koji se tamo javljaju. Ilijaš je također o vrlo sofisticiranom obliku grupne dinamike. Iako sam projekt inicirao ja, sam sam mu dao i naslov, svaki je od članova core teama koji kontinuirano i mirno kontinuirano radi na projektu donio jedan ogroman "paketić" svojih vlastitih radova. Katazina Pejović je, na primjer, dramska i intermedijarna umjetnica koja je imala nekoliko profesionalnih "žvota" na samom početku karijere. 80-ih godina, surađivala je s nekim raznim starije generacije koje su označile jugoslavensku, hrvatsku scenu: poput Ljubite Ristića i Roberta Gulića, potom je radila na većini projekata kazališne trupe HSK poenta. Gledačica Sestre Sopora Nascio i u početnoj fazi Rdečeg ploča, 1990-ih i 2000-ih je realizirala niz autorskih projekata, poput Enigme, Somniuma i Vrata, potom surađivala s brojnim protagonistima slovenske i europske scene, malom koreografima, plesačima i intermedijarnim umjetnicima, kao što su Marko Kolnik, Mateja Bučar, grupa 42, Mika Hentz, Gerard Couty, te morala i sudjelovati u čitavom nizu projekata vezanih za kulturnu politiku Slovenije, ali i čitave regije. Mnogi od ovih umjetnika radi su na onom ogromanom po meni revolucionarnom, projektu HOPPO. Radi se o festivalu samorganiziranih kulturnih formi, kombinaciji festivala, workshopa te konstantnog work-in-progress principa, koji se održavao mjesec dana 2000. godine u tri slovenska grada s umjetničkim predlažima i studenata u organizaciji Egon March Institute i Marka Kolnika. Pina Sotth - biljevnica multimedijalna umjetnica i jedna od ko-autorka Shadow Castersa, posvetila je već dio svog profesionalnog rada istraživanju u raznim međunarodnim filmskim arhivima, glavni dio njenih aktivnosti su također izvedbene umjetnosti i specifične tehnike kontinuiranog tijela koje se bave patnjom i linijernim svjetlošću, uključujući različite pristupe poput body-mind centiranja, kontakt improvizacije, tehnike Hava Danzasa, bioenergetskog treninga, nerthinga, joge i brojnih tehnika masaža - i sve je to sklopila na vrlo svojstven način prilagođeno potrebama projekta. Neki drugi ljudi su se mijenjali u tom core teamu, po pravilu oni koji bi bili zaduženi za područje weba - tako smo, na primjer, u Zagrebu i Bologni surađivali sa Cyri, suzanimskom novomedijskom umjetnicom, web dizajnericom i pedagogom. Od svoje dvanaeste do osamnaeste godine ona je živjela u cyber svijetu, njen je cijeli sustav emocija bio prepleten u virtualni svijet. S osamnaeste godina shvatila je da ima tijelo, da je prilično žensko, a ne kiborg i da postoji neki drugi svijet. Upravo je taj prelaz iz virtualnog svijeta u fizički svijet, suvrat i odostajanje, pubertetom i nadolje, bio fascinant. Cijeli je taj bazen informacija ušla u projekt Shadow Castersa kao što je je svako čovjek donio svoj sustav i svoju metodologiju rada. No zajednički sve tri sustava jest princip ili različite tehnike premyšljanja i umjetničkog pogleda. To je jedna od tehnika na koju se bazira i sav moj rad. Majeutika i izmještanje pogleda: gledati poznato novim očima, nepoznato odmahovati, prepoznati. Te se su shvatiš već manifestno pojaviti u, primjerice, most performansu-instalaciji, Slojnik 1985. godine, koji je bio upozoren u moju vlastitu stvar, u jednom noterskom ambijentu - i već je bilo, dakle, o prošlom umjetništvu. No pored toga, Slojnik je

Boris Belar, Sierbia (1984-1985);  
 proročnik Boris Belar (1984-1985);  
 Gavrilo Petarović (1984-1985);  
 Boris Agodić



Boris Belar, Sijedra Krivokopa baranje, 1984-85  
 Boris Agodić, Boris Belar, Gavrilo Petarović



Boris Đaković: Glasnik Jovanović barok: 1994/95  
Nenad Luburić: Boris Đaković: Tomo Đaković Gacari  
Nenad Luburić

Arhiv: Dario Tomic







izdišće i mnogo dublje smetanje moršta, persiflira je jednu specifično izvedenu situaciju, koju su neki kritičari doslovno protibili, te sam ih kasnije morao demantirati. Pošli su da je to prva inačica, najprije, zato što sam koristio majku, oca i sestru kao likove, a to je bilo stoga što sam znao da je ljudima potrebna identifikacija. Da bih ljude upoznao s novom strukturom jezika, s novim kazališnim izrazom, morao sam koristiti poznate elemente kao što je prethodni stan, kao što su likovi majke, oca, sestre. Ljudi se vraćaju za već majku, ona im stvara bujicu asocijacija, emocija. U Shadow Castersima to smetanje pogleda je ključno. Kada je, na primjer, Cym sudionica Shadow Castersa objašnjavala strukturu hiperteksta, izvela ih je iz: nadležnog multimedijalnog laboratorija u park i objašnjavala im stavove trauke i granice, građevni tekst strukturu hiperteksta od rešnih objekata. U New Yorku smo, pak, surađivali s Morganom Schwartzom, videourjetnikom i predavačem, u Ljubljani je to bila Monika Glavin. Internet umjetnika i programera, jedna od članica naznih cyber prostora i kulturnih prostora u Njemačkoj, koji je surađivao s više platformi i umjetničkih grupa umjetnika te predavala na berlinskoj umjetničkoj akademiji, u Beogradu nam se pridružio Vlada Zano. Vise dizajner i tadašnji koordinator Multimedijalnog centra t52. Sve što je donio svoje iskustvo dinamika, ponekad i više komplicirano: na primjer u Ljubljani se dogodilo da je Monika tražila kontinuiranu evaluaciju koja je normalna za grupe dinamike kazališnog tipa, koju mi tek sad učimo u Hrvatskoj: nepovjerljivanje, transparentnost od. Kod Shadow Castersa to se ne može uvijek tako lako primeniti, zato što se ponekad radi o potpuno novim stvarima i neke su od nas ipak odgovorne od drugih. Unutar cijele te grupe dinamike neki su od nas donijeli novac, izradili sve pripreme, odgovorili smo prema svim drugim segmentima mod vlasti, ali i vlastitom iskustvu i, shodno tome, imamo drugačiji uvid u projekt.

**Kakav je bio odnos između vas kao ste "donijeli projekat" i onih koji su u njemu, roomu, "sudjelovali"?**

Pri samom izvedbi naša i sudionika bio bi po pravilu "izrežani" tako da bi se, već na prvom koraku, počela graditi izvedbena, performanska situacija i ocažje. Drugim riječima, tijekom dana na Shadow Castersima mi smo u doslovno svaku situaciju tretiramo kao izvedbenu, kao kreativni čin, dapače, nastojemo generalizirati situacije u kojima su tek pojedine stvari kontrolirane, a ostale stvari prepuštamo toj grupnoj dinamici koja će provesti i jedinstvenu novu situaciju. U početku kad pripremamo projekat mi o: cone teama smo u prednosti jer znamo više, ali kasnije se to mijenja i to ovisi: naravno, i o grupi, neke grupe su hrabrije, neke imaju veću moć kohezije, veću mogućnost izmjene podataka. Pri sastanku grupe u Bologna bio je organiziran u samom renesansnom središtu grada, u posve renesansnom dućanu, preplunom ogrobnice robe: posvuda tepisi, tonci iz Afrike, Azije, različi instrumenti. Jedna im je gospođa zadržala dobrodošlicu i pokazala im kako se stepenicama ide gore, na galeriju, gdje smo uveli jedan turski kanape s jastucima i s hajnom. Pri prvom susretu umjetnici su dobili neke osnovne podatke: pravila, informacije o tome gdje će živjeti. Već nakon dva-tri dana grupa je sama počela postavljati pravila. Roomu, jedna grupa nas je, nazov ponuka, dovela do stana u kojemu su živjeli, tam nam je ponukama kompletno ekoreografirala kretanje kroz stan i pri tomu nas cijelo vrijeme animirala s vanjskih balkona, a da mi toga nismo bili svjesni. Poslije smo taj materijal zajednički prodiskutirali i montirali.

U New Yorku smo, pak, trećeg dana radu imali dramatičnu situaciju krajnje nadičih pitanja zajednih pravila: zajednička vježba određivala je da se sudionici podijele u manje grupe te da jedan vodi kroz grad s određenom namjerom, građevni neku strukturu ili čak i prđu, a drugi prati, dok jedan od članova cone teama promatra cijelu situaciju, jedan je, dakle, svjedok, a drugi je neka vrsta osvrtaoca, što bi rekao Kierke. To je bila osnovna forma. Tako se jedan sudionik odlučio na potragu za mjestima gdje žvi i radi i radi Woody Allen: neki su svoju prđu htjeli isporučiti koristeći grad kao scenografiju, a drugi su ljudi opitivali i stvarali od njih instant performansi. Tako je Maria Stan, rumunjska umjetnica, ispisivala poljskačka: "Znaš li ona dva torња? Bila sam tu prije desetak godina, strašno su mi se sviđali, a sad ih nikako ne mogu naći. Znaš li mjesto gdje su?" To je bilo, dakako, nakon jedanaestog rujna. Na svu sreću, vratila se bez glave iz tog "poljskačka". Međutim, kada smo gledali ili slušali dokumentarni materijal te vježbe i diskutirali neki su Amerikanci o naše skupine razbijerili i doživjeli nemalo slobodne kada je ona predstavila svoje snimanje. Prema i sam Amerikanci, M. Schwartz, koji je bio s njom kao član cone teama, brinuo je jer je shvatio da se ona zapravo, njemu je to bilo jako duhovito. Problem je bio, međutim, mnogo dublji i složeniji: između ostalog, podržavao je i pripreme odgovornosti od njenog statusa kao Rumunke u Americi: za čije je dolazak garantirao sam guverner države New York, do temeljnih pitanja odnose vjeka i estetika. To je ista vrst: etičko-estetičkog pitanja kao sa Jenny Holzer, kada je teškoš rečenice na naslovnoj stranici novina Süddeutsche Zeitung titlom lobozhe ponajbolje i najviše bosanskih žena. Za koja je ona to, zapravo, radila, radila, za svoju talatnu li iz bosanske žene? Ja bih rekao, za svoju talatnu. Drugo, ono na čemu nastojam u Shadow Castersima jest da se što manje kućne pripreme donese u projekt. Maria je, naravno, ovu ideju imala prije no što je došla u New York i ušla u Shadow Castersa. Poslije te svade takva je se gretila nikad više nje dogodila i ona je počela jedan od naj-dokopčeniji i najoprativniji suradnika koje smo ikada imali u Shadow Castersima. Ona je, kroz diskusiju s ostalima, shvatila da je napravlila nešto što je prekoračilo njena prava.

**Ne znam zašto bi to njeno pitanje bilo tako problematično. Američka percepcija svijeta, po kojoj svijet seže dokle sežu i granice Amerike, potpuno je nevjerojatna. U jednom se Oprah showu govorilo o pružanju psiholoških pomoći ljudima unred npr. Teuzasa, koji su se bojali uništiti iz svojih kuća od straha od bombardiranja poslije pada Twinss. O čemu mi pričamo?**  
Maria je govorila i svojim iskupim pohvaljivala upravo ovo što ti govoriš o Oprah Showu. Dat su ti dva primjera: "Spasao li se ti kad je Marić bombardirao Zagreb?" ...na...

Ti se ne sjećaš nekih događaja iz recentne povjesti, i to tvoje vlastite, ali znaš nešto što je bilo toliko spektakularno. Bio sam u Italiji kada su se ruše Tierni. Katarna me je bila nazvala iz Beograda i rekla da je počeo tvoj svesjelo sat. Glasalo amo svi to u diskoteknom prijamu na televiziji. Jedan od umjetnika koji je aplicirao za SC u New Yorku, Oliver Gembola, koj na zlatnoj nje došao u New York, napravio je video na dan 11. 09. 2001. U trenutku kad se to događalo u New Yorku, bio je ušted švicarskih planina, u bedima, i tamo je duo prvu vijest o nekakvoj nesreći u New Yorku. Zatim je smislio kako on i prijateljica traže radio i televizijsku stanicu po kavanama u brolima da čuju što se zapravo dogodilo. Taj je video bio fenomenalan, oni jure po bedima, obilaze neke kofine u kojima sjede ljudi kojima je to sve daleko i nevažno. U New Yorku je to ipak nešto drugo.

**Umjek je to ipak nešto drugo...**

... ali zarata ne možes u po Vukovaru i pitati: "Jko, gdje vam je onaj vodostojari?" pogotovo žasto što ti tađa lažeš i ne iskani do kopa, jer računali da su umjetnik pa oči se otvore. Njgorbanima je NY. Vukovar. Mi smo proskutirali sve to. Ja sam bio protiv jer sam smatrao da ta akcija, ta ideja nije bila ispunjena razom i ostalim ljudima tamo u New Yorku i NY-om tada i ovdje, nego je ona to dovela u kotler, formirala je tu idju prije dolaska. Četvrti prvi tri dana problem s tom umjetnicom je bio u tome da je ona vodila svoje idje iz kotler i nje dozvoljavala interakciju.

Ono što je bilo u Shadow Castersima upravo je interakcija i kolektivna dinamika koji je naravno (umjetnik) vrlo komplikovan. No, svi smo mi iz core tima imali, u većoj i manjoj mjeri, dobaraj s iskustvom scenarista i psihogeografa i svim ostalim srodnim iskustvima. Dakle, ako je grupna dinamika bitna stvar, ako je nastajanje na neakvom grupnom autorstvu bitno, ako je stvar u namjeri iskustva, ako je Shadow Casters svojevrsni politički projekt koj nastoji na procesu, a ne na produktu i tako dalje, onda su te stvari bitne i svaki umjetnik u takvom radu mora moći donositi odluku za koje je u stvari preuzeo odgovornost i mora moći predviđati posljedice za ostale sudionike projekta.

**U redu, a time se potpuno slažem...**

Ona je, na neki način, kurala jer je postavljala druge u poziciju u koju sebe nije stavila, nje iskrala. Ono što mi tražimo u Shadow Castersima jest dramaturgija visokog nivoa. Sam sebe dovodi u rizik, kao što dovodi u rizik nekog posetoca, gledaoca, korisnika krajnjeg proizvoda. To je, možda, ono što sam ja, od svih članova core tima, donio u najvećoj mjeri, ja nastojam na usklađuju klasične zadatke mreže. Dovedeset i devet posloj umjetnika funkcionira uz pomoć te mreže. Oni možda rade nekakve stvari, preputaju se, ali stalno imaju u zaštitu mrežu koja se zove umjetnost. U Shadow Castersima, barem šezdeset posloj stvari koje se događaju nemaju nekuo zadatke mreže koje idu do i za riječ o umjetnicima. U tom su pogledu Shadow Casters srodni projektu Sjedba štovatelja Banaka.

Riječ je o nizu performansa koje su se odvijali tijekom 1994. i 1995. u bankama Zagreba, bez prethodne najave da će se nešto dogoditi. U projektu su sudjelovali Nicole Hewitt, Nataša Luđetić, Ba Agović, Stanko Jurčević, Tomo Šivčević, Katarna Blanić, Aleksandar Acer i ja. Temeljni princip funkcioniranja štovatelja bio je fade in / fade out, postao izvedbena situacija, situacija koja se pojavljuje, koja se uvođa, ona je transparentna, ona je vidljiva, nešto se događa u njoj, koreografski je razrađena. Umjek se, naravno, radi o koreografiji koja je posuđena iz realne situacije: stajanje u redu, opisivanje čakova, a potom o radu ne vidljivosti te koreografije: rećmo, uposlovanje gesti ili kombinacija jedne geste koja je vrlo klasična, prihvatljiva u banci i jedne čudne geste i tako dalje. U jednom trenutku vidljivost izvedbenog postava jako prizorosteljiva. Ne primjer: stajanje u redu, kad smo vjerojatno popimali pokreti osobe sprej nos. Sva troje, na neki način, funkcioniramo kao osoba pred nama, kad ona pogleda, pogledamo i mi, radi se o domno efektu uposlovanja.

Sjedba štovatelja Banaka je, na neki način, bio manifest, politički projekt. On se događao u društvu u kojem je već sve bilo pokorano. Ljudi su hapsili, pali su zgrade, to nije imalo nikakve veze ni s nacionalizmom, ni s političkim, nego prvenstveno s plaćkom, s glavnim željom ljudi da oplaćkuju druge ljude. Bez obzira jesu li to radili Srbi ili Hrvati, to je bilo želja za plaćkom. Dok je Hrvatska bila napadnuta izvana, oni lažni rodoljubi su je napali iznutra. Decu su bili na frontu, branili su s totalno sukladno željom da postanu heroji, kao što, na neki način, se mi želimo biti heroji. I tad se našlo u priču da ti za to vrijeme nešto ubije mami, dirade stan... A upravo su banke servisirale tu plaćku, one su pomogle Tuđmanu, HDZ-u i ojačali tog bandi da nas pokrade, one su davale, primjerice, po trinaest hoptekli Zagrebčadim Banka u kojoj smo vodili je dale trinaest hoptekli jednom jednom poduzetku. To je nemoguće, to je kao graditi se ne možeš dobiti na svoj vlastiti stan nijednu hopteku ako nešto nije u redu. Znači, tim ljudima iz vlasti je bilo omogućeno da oplaćkuju državu. Zana jednog našeg velikodostojnika je, kao viša službenica jedne službe na Riedu Zagrebu, igrala kotrbe s lancima svojih kolegica, a kasnije je sjedila u prvom redu kaznolice i izlaza Stjepanov grob.

Podržavši da se Sjedba štovatelja Banaka nastaje devedeset četvrtne godine. U jeru smo rati, u doba najgornje države u Hrvatskoj, kada se umjetnici stalno žale da im HDZ ne daje novac, da nema publike, da nema izbora, da kritika ne želi pisati o drugačijim stvarima, a i sami umjetnici se ne usudju budimo iskreni, kao ni dan-danas, opovirati određene referencije. Meni su se ljudi dizali od usudju kad sam devedesetih godina govorio da ova nije moja Hrvatska, i to u stvari, i na zbog toga što nam misli isto što i ja. I sad mi radimo taj projekt u bankama koje su sjedile moći, koje su crkve novog vjerskog vođe, tog plaćkaša. Tog lopova. Jedna od akcija unutar performansa je, rećmo, bio ovakva: ja sam u bankama hito mjeriti. Titov znak za Tuđmanov iste vrijednosti. Služenice su gotovo plakale od straha, nisu znale kako reagirati u takvoj situaciji. Radi li se o vici ili o ostaljoj stvari? S druga strana, cijeli je projekt napravljen ljubav, mi smo obolavljali Banaka, mi štuemo iku. Gle, ja sam jedan od osnivača Antiratne kampanje Hrvatske, pesu sam za Arson, znam koja se vrsta društvene

pa ako hoćes, političke odluke više u takav rad. Ti kažeš istinu, kažeš "Međep je kriminalac" kažeš "ljudi su lopovi", i istog ti se časa zatvore dva vrata. Ne samo da ne možeš napraviti neke stvari - možda i možda, možda da ti i daju neke novce da bari ljudi - ali istog je časa koje područje djelovanja zatvaraš; stavljen si u određenu ladu i imaš određenu etiketu, kao na primjer Puhovski. Puhovski napravio film o Lori, ali on već ima toliku etiketu da mu ljudi ne vjeruju. Strahovito je teško nekome koji ima etiketu čovjeka koji nije za Hrvatsku objasniti nekom drugom, običnom čovjeku da je to isto radi dobro za Hrvatsku, da je to korisno, da je to su? nešto što može spasiti ovu zemlju i spasi ono što je ostalo od nje - a ne bi baš puno ostalo - je li? Prva ideja za ovaj projekt - Obnovačev Hrvatskog sabora - bila je da radimo misle oko Hrvatskog sabora, da ljubom zgradu sabora, da imamo slike Šekića. Da se bavimo totalnom persiflažom, da ti nešto ne može ništa, a da, zapravo, s druge strane, imamo tom gestom govoreći "Ljudi, ovi su ljudi lopovi, ovi su ljudi kriminalci." I "Ne možeš zaštititi misli!" Kad je policija došla u banku, oni koji su je pozvali niko su "Ovi ljudi nešto rade u banci!" "Što rade?" "Nemamo pojma! Imaju lažni novac!" A taj lažni novac koji smo imali, bila je jedna novčanica 5 puta veća i 5 puta manja od prave - samo s jedne strane fotokopiranje. A policajac pitao "Pa, je li ti taj novac koji pokušavaju proturiti?" A direktorica banke, koja je inače poznata u vezi s povjerenjem direktorice fondova i kao prijateljica predsjednikove žene, više "Znam ja što je njih posao!" Nama publika nije trebala, mi smo uvijek imali publiku. Razgovorio sam jednom s Džabrom Foreštom koji je namjeravao pisati o tome. Na žalost nije jer sam mu objasnio da ga ne mogu pozvati na izvedbu. Nikad nismo zvali nijednog likovca. To je bio stav. Ako želite o tome pisati, pišite o tome na osnovu koncepta. Možete razgovarati s nama, možete vidjeti fotografije, video, možete svi, ali ne možete to gledati - osim ako niste slučajni prolaznik - baš zbog toga što mače ne plete o tim stvarima, zato što mače ne znače pisati o tim stvarima, zbog toga što taj projekt želi funkcionirati autohtono i samodržano. Ne treba mi kritika, ne treba mi napisi, ne treba mi pozori. Kostimi koje smo imali bili su od konjickijih Nik i Vesna. Dobili smo sponzore! Obuca je dala cipele - svi su bilo moguće i to u doba to-talnih mraza, u kojemu su se svi opravdali da je nemoguće raditi, da moraju šutjeti, možda su tri čovjeka u otkazu Hrvatskoj mogla reći da nešto ozbiljno rade. Sve što je tada funkcioniralo u artu u Hrvatskoj, funkcioniralo je uglavnom zahvaljujući Otvorenom društvu.

#### Kako ste uspjeli dobiti sponzorstvo?

Ispričao sam sponzorima sve što radimo, ali nisam govorio gdje da se stvar dogodi, tako da je izgledalo kao da radimo u kazalištu. Govorili smo im da će tekstovi o tome biti objavljeni u časopisima. Već sam nabavila stijen bila je cipele jedan performer. A nitko nas nije direktno financirao. Proba smo imati u Makronov. Makronovi je tada bila u zgradi Mladost, preko puta Gundulićeve. S njima sam već godinama prije surađivao - Radio sam tamo i kao kuhar stasica, a osim toga Željko Pejd je bio jedan od najbogatijih suosnivača Antiratrie kampanje Hrvatske.

No, da se vratim na namu štednju u trenutku kada izvedbena situacija u banci postane jako prepoznatljiva, one nepravde, samo ide u disko, u fide out, i ti više ne znaš je li ti stvarno. Postoji stanoviti Twilight Zone objekte - pitao se jes li ti to dosti video. Sve to iskustvo se, naravno, kasnije prenijelo i u Shadow Casters.

Svako i najmanje do projekta Štedbe bio je osmišljen iz osnovne ideje i dodavao je smisao tom percepcijskom pomaku. Svaka torbajstakcija koju smo koristili u performansu bila je nekakva, a svaki je u svojoj unedro svoji mali prijenosni oltar.

Puno smo radili s arhitektima, a ekonomisti su nam dokazali držati predavanja što je novac, što je glavica, što su interesi, zaštitna kamata: vrijednost novca. S nama je radila i arhitektica Tanja Lasko donosila nam je načrte banaka, a mi smo po tim nacrtima pripremali svako pojedini performansi. Postoji kartografija, na primjer u kojoj Nataša, Nicole i ja u određenom trenutku sinkrono spajavamo nekakav formular. To je, dakle, jedna vrlo realna situacija, a time da se to događa istovremeno na tri različita mjesta u banci. Poput plesača - radili smo puno na dah, na zvukove, bez glazbe jer se neprestano postavljalo pitanje koordinacije pokreta. To su stvari koje možda nikada potpuno neprimjetno jer u takvoj situaciji nešto stalno kušate, čuje se disanje, ali i, nakon tri mjeseca rada, naučili i to upotrebljavati kao znakove. U nekom se trenutku prekidali rad na formularu (objašnjenje bi bilo to da ne znaš upuniti formular, ostavljaš otvorenu torbu i odlaziš do nekog šaltera kako bi pitao službenika kako ću isporučiti taj formular, što je vrlo logična situacija, svako se dan u banci događa da netko ne zna isporučiti formular. Ali ti otvorenu torbu ostavljaš gdje si stajao - to je stvarna stvar! Ostavljaš pismo na vidno u banci - koje je inače zaštićeno već zgradom banke, čuvanima, ostavljaš otvorenu torbu, pogotovo s tim novčanicama za koje se ne zna jesu li prave ili lažne, to već stvara strahovitu dramu: napetost u banci - kako, naravno, ti dolaziš do tog službenika i on, naravno, izdvojen unaprijed pripremljen tekst: "Da, to morate potpisati, a tu ide datum..."

Ta situacija završava, vraćamo se torbama, a time da se ja vraćam do Natašine torbe, Nataša se vraća do torbe Nicole Hewitt, a ona se vraća do moje torbe i nastavljam kao da se ništa nije dogodilo. To je ludilo, u jednom se trenutku banka počne vrijet, nitko više ne zna šta se dogodilo. S tri par situacija mijenja se percepcija ljudi. Nisam rekao "Ljudi su lopovi" a "živimo u vrijeme maletajstima", nisam direktno govorio nikakve paroli, ali si tim pomalošijem percepcije otvarao ljudima mogućnost da vide, da nauče gledati stvari oko sebe.

#### A kako ste naposljetku kad bi vam netko prišao i pitao što radite?

Ti si u banci - radiš legitimne stvari, to je tvoja ofisa, radiš sve što je dopušteno u takvom prostoru, i u tome i jest stvar. Znao smo o sam bankama toliko da smo mogli upućivati ljude na neke šalter da idu, kako da obavio stvari. Naravno, kad nešto primiješ što, zapravo, radimo, počne se smijati... a kad se i

slučajno počinu smijati, pitati ih što je smiješno. Jednom se dogodilo da je neko čovjek počeo vikati "Nemoguće gledati mene, ja nisam s nama!" Radoio to što radi na sve stavljaš okvir i sve odjedanput zbog toga postaje začudno. Nekko tko ima mali tek odjednom i nesvjesno postaje performer unutar oveakve situacije. Jedanput - mislim da su to bili samo Savo-Gacan i Stanko - su samo usporili kretanje i spustili torbe na pod. To je vidio jedan muškarac i pitao ženu do sebe je li i ona vidjela, pa kad je rekla da nje, on joj je odigrao to što je video. Nakon toga je troje ljudi počelo gledati njega, i tako je počelo povraćanje. Onda, na primjer, što se dogodilo u Pivovarnoj banici kad su nas prvi puta uhapeli. Tada je i Vili Matula bio prisutan.

#### Gledao je ih i sudjelovao?

Gledao je. Gledao su i Mira Žagar, Ide Von Henigen, Ivan Marušić Kitić, Branka Šipanić, Mladen Stanić... Likovni umjetnici, kustosi, koreografi, plesači, ljudi koje se bave time čime se i mi bavimo. Njima smo to poklanjali, po dječje - brže ih je moglo proučavati. Dogovor je uvijek bio da se i oni ponašaju kako bi se inače ponašali u banci, da donesu račune. Na primjer, na jednom šalteru otvorio račun, na drugom ga zatvorio, radiš operacije koje su diovaljene. Tko bi to možda zabranio? Ne postaje zabranja za tkoju stvar.

#### Na temelju čega su vas onda hapsili?

Nisu nas uhapili nego su nas priveli, to jest, zvali su nas na informativne razgovore. Stanko je, jednom prilikom, pitao nešto sa svog računa. Stvarno je trebao uplatiti nešto pa je iskoristio tu priliku, kad smo već u banci, da uplati što je trebao. Shvatio su nas, policaj je dobio detaljan opis svih naših radnji. Zvali su Stanka doma i pitali ga o čemu se radi, pokazivali mu kompletan popis ljudi, opis svake osobe, koreografije opstane do zadnjeg detalja. U jednom su trenutku shvatili da se nešto čudno događa. Nisu znali što, priznima li se plašio i što? Nije to bilo ništa agresivno, ali postojao je određeni strah s njihove strane. Ja sam otišao na policiju umjesto Stanka, ali ništa se nije dogodilo jer nisu znali što bi s nama. U drugom je slučaju bilo puno agresivnije: ta direktonica banke, prijateljica Tudićanove žene, doslovce je vrištala. Napravila je totalnu paniku, doveo policiju i oti su prvi Nicole i Nataša jer su one zadnje ostale u banci. Mi, inače, ne ulazimo svi odjednom, nego jedan po jedan, kao što ljudi normalno idu u banku. Grupa se, zapravo, otomi u banci i onda, nakon nekih četrdeset minuta, izlazeo opet jedan po jedan. Policajji nisu znali što bi oni trebali napraviti i na kraju nisu napisali prijavu. A direktonica banke je samo vikala "Znamo mi lakše, znam je iko stoji iza vas!". Međutim, nama niko nije ništa mogao. Projekt je tako i završen da bi ne mogu ništa. Nisu napravio nijedan prijavu, predstave nikad nje najavljene, ne postoj prijava. Ali to znači da ni za nas nema zaštite.

#### Znači, ti se ne pravdaš time da radiš umjetnički projekt?

Ako je netko agresivan prema tebi, to moraš prvo prihvatiti. Par dana nakon što su nas priveli kao Sjedbu štovatelja banaka, doo sam Tigor bana Jelačića i zaustavio me čuvar u banci, te iste Pivovarne banke i ispričao se što je pozvao policiju, iako mu je, ali morao je, direktonica je tražila i rekao mi je: "Morao ćemo lakše primitivno kao što je ona jednog dana otkrila u našeg grada." Naravno da ti nakon toga ne treba kritika. To je najveća kritika koju ti netko može reći: čovjek je nešto shvatio. Kasnije sam čuo priče ljudi koji su bili u bankama - da je netko čuo da se nešto događa, znao, te je priča išla dalje.

To iskustvo se prenosi i u Shadow Casters, kao nekakvo iskustvo grupe dinamike, iskustvo projekta koji je nastao velikim ulaganjem grupnog znanja, raznih tehnika. Zapravo radi se o mom stalnom nastojanju da odem onaj pricipa konvencionalne hierarhijske autor-sudnice i gdje je cij skupne skice na koji se radi snemigju rezultat. A i odnos prema autorstvu se neravno mijenja. Jer kad se zajednički nosi teret, to znači je reći tko je koliko ponio. Na primjer, naslov Sjedba štovatelja banke je Stankov naslov. Kada smo Nataša i ja počeli raditi, projekt se zvao Bank and Money Workshops jer smo tražili lovu vani, radili smo se da čemo ipak neki novac moći naći od organizacija koje su bile za ovoliko društvo. Nismo uspjeli, iako da smo imali, zapravo, engleske naslov BMW - Bank and Money Workshops, imali smo i neko prijavo na hrvatski, ali je bio loš. Stanko ima jako razvijen osjećaj za hrvatski jezik - Sjedba štovatelja banaka, to zvuči jako hrvatski.

#### Čuje je bio prvi Shadow Casters?

Prva je bio u Zagrebu. To je grad koji jako dobro poznajem. Za mene je grad svojstvena hipertekst, banka vremena, prostor memorija, prostorno-ideološki koncept, znam ideologiju svakog prostora u ovom gradu, znam njegovo isječanje. To je nešto na čemu uvijek insistiram kad radim, čak i u klasičnom teatarskom prostoru. Svaki prostor ima svoju ideologiju, sumu onoga što se dogodilo prije, nekakvo svoje isječanje. Zadnjih sam deset godina proveo gotovo pola vremena vani, pa sam došla i uzbudio. Neki su se promjene dogodile, tako da sam se morao prisjecati, morao sam ga ponovo otkriti. U projektu je bilo ljudi koji su poznavali Zagreb i koji su nekad živjeli u Zagrebu, ali više od pola ljudi bilo je izvan i to je davalo nevergotisan novi uvid. To je jedna od karakteristika Shadow Castersa kao projekta imati ljude koji poznaju grad, koji imaju nekakvo mišljenje o tom gradu i ljude koji se po prvi put susreću s tim gradom. Det ču ti jedan primjer kako funkcioniraju Shadow Casters. U Beogradu je u Beogradu sudjelovao jedna fenomenalna mlada umjetnica, Mirjana Boba Stojadinović, koja je mlađa Beogradanka, po njenim pismima pred početak projekta otkrivali njen način razmišljanja i točno vidio da je to žene koja razumije bit Shadow Castersa, no kada je projekt počeo, doslo je do krize jer joj ta gomila novih informacija o njenom znanju, o njenom gradu, od nas koji smo tamo došli, nije bila.

podnožje. Poglavje se testira, racionalni ponos, strah, sve su je počelo uzdisi nerivni, a prije svega taj napad drugih kultura na svoju kulturu koje nis ne svestan - jer ti svoje kulture, gotovo na prelijevu, nis svestan i u svoj zivot. Kad te netko nešto pita o hrom gradu, nekak stvoren ne znaš ni odgovoriti, a sve ih znaš, ali ne svestan koje ogromnu banku podataka imaš, dok se ne suočiš s tim. Nakon tri - četiri dana rekla je da ne može. Osjećao sam da kriza raste, to nocr smo bili kod nje, ali mi nikad ne idemo za tim.

#### Kako "biti kod nje"? Niste li svi živjeli zajedno?

Ne, živio su u različitim stanovima. Posle su to objasnili!

Vidno je spomenuti da mi teško tome da se konflikt nikad na zalomi, radimo na tome da dođe do eskalacije konflikta i prevaranja te konfliktne energije u kreativnu energiju. Ne želimo nekako tefotati, želimo da taj bor obija, želimo totalnu kulminaciju krize zato što smatramo da je konflikt korisna stvar, kao i bolesti ili simptomi bolesti koji su znak zdravlja tijela koje se bori protiv nečega. Ovak sam pogled nazvao u bavljenja francos, bavljenja fikcijom na jedan drugi način. Bilo nam je jasno da će se sjedeći dan kriza nakupiti. Nismo znali kako. Sjedeći dan se pojavila u teatru, radili smo u filmu, a koloniam i rekla "Ja odlazim". Razgovarali smo s njom, zajedno, pojedinačno. Na kraju sam joj rekao da ode prošetati, ona je uzela kofer i otišla. Nakon dva sata se vratila. Tako natovarena otišla je na Kalemegdan, sela na klupu i zasopala. Pola sata kasnije probudila se, kofer je bio tamno, ljudi su i dalje prolazili, bio je lijep, sunčan dan. Ono što ju je mučilo, to izmislitane pogleda na visoki svijet koje joj je kupao na sva vrata obično se našlo u Shadow Castersima, sada joj se smislilo - a, tođne rečeno, smislilo u smreštanju - na prier, organski način. Ona, naime, nikad u životu nije zaspiela u parku, u svom rodom gradu. To je posebna vrst sinkronizacija. Mi se u Shadow Castersima intenzivno bavimo principom sinkronizacije radimo na uzdavanju sinkronizacija stvaranju situacija koje ne možemo racionalno preneti, vrti koje prizivati svoim cjelokupnim aktivnim sudjelovanjem. Situaciju treba moći preokrenuti. Evo i jednog stvarnog primjera sinkronizacija. u Zagrebu je performer Angelo d Bello bio jedan sudionik s automobilom. Stalno je razvazio ljude i stalno se gubio, nije imao nikakvu sposobnost orijentacije. Tako je on cijelu svoju prbu unutar Shadow Castersa napravio u i o gubljenju, kao osoba koja stalno negdje stani, ima točan plan, ali se stalno gubi. U svom one-person performansu vodio je ljude po gradu tako da on vode nega, ali bi ih sprovodio da se izgube i onda je iz toga situacija dalje izrastala. Njegova je prba uvijek završavala u napuštenom jednom katu na Tušivanu, u mrlkom mrtku. S velikom baterijom bi osvjetlio veliku zapušteno platio i s malog dikstafona pustio zvuk valjka - kao hominaze braći Lumière. Iz kina bi on i njegova pratilica šli do ulosa i sjeli u auto da se vrste u teatar, to jest, na mjesto gdje se događa stvar. Zadnje većin uvedba, pred sam početak, radio je auto. Zalemo se u tramvaj. U autu je bilo petnaest ljudi iz ekipe. Nista im se nije dogodilo. Kao da je Angelo cijelo vrijeme, svojom osobnom ali i transportiranom pričom o autu i gubljenju, pravio taj događaj. U Bologni se, pak, dogodila jedna druga stvar, vrti Shadow Castersima, jedan je dio ekipe otkrio vrijeme mislio da je cijeli prošli nakti vrti čudne prevrta, da je sve izmisljeno. U stanovima u kojima se živjelo postavljali smo neke čudne predmete na čudna mjesta i tijekom tih petnaest ili dvadeset dana rada, oni bi otirali te predmete buduć da žive u tom stanu. I onda bi ih taj predmet nagerao da propitaju što je još u tom stanu pravo jer naravno, ti stanovi u koje oni dolaze su stanovi u kojima ljudi žive, ali s tim posebnim elementima sve se drugo dovodi u pitanje. Na primjer ta grupa u Bologni je razmišljala o tome jarmu li mi u tom stanu donesli svako dišalo. Je li svaka fotografija ne zdu napravljen za potrebe projekta. Naime oni su sebi skonstruirali cijelu prbu.

#### ...je li sve to prostor koji možda čitat...?

Je li to prostor koji možda čitat kao umjetno napravljen ili je to prostor koji čitat zato što netko u njemu živi? Čitat li stvarni život ljudi ili je tati netko napravio sugestiju, konstrukciju života? Evo još jedne bolognise prbe: nakon jedne vrlo intenzivne probe, jednog jakog performansa treninga i krite, dvije umjetnice odlaze u stan i otključavajući ga, slome ključ. To su ogromna blancirana vrata, unutra su kompjuteri, sva njihova odeća, to je stan u koji će se za par dana morati useliti druga grupa jer su se njezini pri u tom stanovima da bi svi prošli sve stanove i da bi se u stanovima postali mjesta rada. Zovu nas, očagne, pitaju što da rade u deset navešer ne mogu ući u stan. Stavljamo ih u situaciju izbora - mogu spavati kod jedne članice grupe koja je iz Bologne, što bi značilo da djelomično staze iz projekta ili situaciju privremeno njele pronalazačjem alternativnog arhitekstij. Našli smo jedno skladište naših prijetilja i tamo smo improvizirali prenoćište. Spavali su na madracima, na kartonskim kutijama.

#### Zato je to skladište bilo u medu, a prespavati u stanu nekoga tko živi u Bologni bi značilo izlazak iz projekta?

Zato što je to prva stan sudionika projekta. Nema ničega kreativnog u tom rešenju. Odlučili smo se za novu situaciju, ali smo zajedno u prostor koji niko od nas ne poznaje. Za to vrijeme druga se grupa mmo bavila svojim umjetničkim zadacima, ne znajući ništa o drami prve grupe. Tako cijeli sjedeći dan obilježeno kao razmjenu informacija u hiperkonfektu gradu. Sudionici obavljaju svoja putovanja kroz grad i trebaju se nao u određenoj kafici, restoranu, u različitim nepoznatim dijelovima grada, po jedan iz svake ekipe i trebaju jedn drugima prenjeti informacije o prethodnoj večeri. Dakle, postaj prizivanje sinkronizacija i onda se postavlja pitanje kako koristiti priliku koja se razvije iz novonastale situacije, kako je preneti u novu kreativnu situaciju.

Što se događa a trgovinama koji ostaju, se smrešama, s torakim zapisima, sa ertežima, s tragovi-

## ima projekta...?

Svake Shadow Casters ima dvije faze. Prva faza je istraživanje: ona je upoznavanje grada, ispitivanje kako funkcionira tmi i kako se održavaju grupne dinamika. Prva faza funkcionira i kao stvaranje jednog materijala: tma koji bi realizirao drugu fazu. Druga faza je stvaranje koja, poput potjera za blagom ili psihogeografskog eksperimentalnog istraživanja, vodi posjetitelj u nove i neistražene urbane situacije, u javna i privatna prostora, daje im novi uvid u poznata mjesta i pruža mogućnost interaktivnog sudjelovanja u životu grada.

Publika, dakle, stječe tragove koje im umjetno ostavlja: u svojim odlukama oblikuje vlastita putovanja, ispisujući svoja osobna iskustva s unaprijed predviđenim situacijama u gradskom krajoliku. Taj materijal se pohranjuje u zajedničke datubeze za stvaranje sljedećih projekata ili prezentacijskog materijala projekta. Dogovor je da se materijal godinu dana ne koristi u pojedinačne autorske svrhe. Nakon toga umjetnici raspolažu i materijalom i gotovim proizvodima projekta.

## Je li to objektivno kao projekt Shadow Casters u kasnijoj upotrebi?

Da, naravno. Ti pojedinačni projekti bi trebali imati oznaku da su nitiptavljeni u okviru projekta Shadow Casters, ali to su i autorske projekti Žane Ivanove, Nataše Radović, ljudi koji su radili na projektu i koji su u toga materijala kasnije napravili svoje projekte. Pablo Assumpcao je, recimo, napravio ogroman projekt u Brazilu - istraživanje jednog grada na osnovu Shadow Castersa - i svojeglavo je rekao da je projekt zapravo "zahvaljujući Shadow Castersima". Kad sastavljamo ekipu za neki novi grad, uključuju nam e-mail korespondencija uvijek ide u bazu u svim ranijim suradnicima. Oni se ne uključuju u konverzaciju prije nego projekt letna, ali daju nam savjete, kontrolišu situaciju. Od dosadašnjeg materijala Shadow Castersa trenutčno pripremamo novu video prezentaciju projekta, a napravili smo i DVD s različitim filmovima za svaki grad. Također radimo i na knjizi koja bi trebala izaći sredinom sljedeće godine, u suradnji s Uredom za društveno planiranje i razvoj grada. Već smo napravili strukturu. Osim što postaje zvučni i video materijal, postaje i fotografije i tekstovi: nazivi, svake faze u kojoj smo radili u svakom od gradova ima svoj poseban dnevnik. Ti dnevnik su zapisi umjetničkih djela. To su knjige koje su igrice, debeli teku zvezdastih stranica, ispisani dnevnik, umjetnici su u njih upisali snove, vježbe, pa i radna odnosa, jer nakon određenog vremena i sami počinju raditi u stanu, zmiđavaju vježbe jedni za druge. A kada napuštaju stanove, zadatci im je preprijeti stan za novu ekipu.

## Moguće iznenađeno...

Moguće iznenađeno kako god hoće. Zadnji dan odlaska radili su neku vrstu rituala opuštanja od stana - ako žele mogu nas zvat - ako ne, ne moraju. Na primjer, u Zagrebu u ulici Raular napravili su ferocimetalni predstava, šteta što je nismo u potpunosti snimili. Napravili su performans koji kreće izvana, a nama su rekli da pošaljemo SMS kad budemo blizu kuće. Kad smo se približili kući, ona je svejesta na različite načine, njefta su se otkrivali, prozor, čak su se glasovi iz kuće koje bi dozivaju, zatim se penjalo na brdo za kuće, tamo pored kuće stoji napis "sjedniti", sedniti pored kuće - gledati, ta kuća ima to brdo odmah za tako da je čitla transparentna, sjediti na brdu i voditi sve sobe, kuća ima dva kate, scene su se počele događati po tim katovima. Nakon toga se sve pogasilo, čuo se glas "uđite unutra" - ušli smo unutra, vodili su nas, završili su nam ob. Napravili su kompletan ritual opuštanja od zgrade kroz predstave.

## Vi ste selektivni timove?

Mi smo selektivni: mi smo stali materijale i ostalim stvarima Shadow Castersima, ali na kraju bi cone team napravio završni odabir. U svakom smo gradu ljude iz dotičnog grada uvijek vidjeli prije svih ostalih. Nama je uvijek napetost. Lako je nekome što dođe izvana, što dolazi iz Evrope u New York i odredio je da se sljedećih 25 dana posveti projektu. Kako čak i u svoj prvom životu aprilebi da ne prođe u to, kako će učiniti da ne ugrožava ni tebe, ni sve ostale. To će izmještanje pogledi za tebe bi puno agresivniji jer ti imaš zadatku i blisku prvotnu situaciju. Tvoja je situacija jasna: neko stvori u svojoj svakodnevnici propagandu zato što ti se dogodilo nešto što te je na to natjeralo, ali uglavnom ih ne propitkuje jer su one momentne tebe, ti naponiranje završiti za ugao i odlazi u tom smjeru.

## Ali to je sada razvijena stanja pozicija...

Pa jest, ali je i jako opasno.

## Opasna je, ali to je upravo ta situacija u kojoj ne možda prepoznati gdje je povučena crta, gdje se radi o projektu, a gdje o onom što projekt nije i što uopće znači ta razlika...

U Shadow Castersima ti kao sudionik moraš sve kontrolirati, svaku situaciju. Tražiš smo da sudionici vode evidenciju o svemu: jedni o drugima, o sebi samima: o načinu na koj odvajaju prostor ostavljanjem tragova. U Zagrebu je jedan sudionici u grada sve to bilo suviše, poslije toga još je i teta umrla pa je morala id na spirovid. Tako je ona, nakon tri dana, izšla iz projekta. Onda se nakon dva dana htjela opet vratiti, ali ona nije mogla jer je projekt prevlače odmakao.

## Imaš li ti pravo, je li to predviđeno u projektu da ti u svoj život unosiš u projekt ili se ponašaš kao da si ti...

...gost



Shadow Castlesma, priča o odgovornosti, jer on, Kafka, govori supstituirat sa strah od smrti strahom od diskontinuiteta. Kafka govori o tome da naš strah od diskontinuiteta, naš strah od smrti ili strah generalno, proizvede sve one kompromise, sve one ustupke lošim navikama koje dovode do toga da Josef K. bude optužen ali on je optužen od samog sebe, on je optužen samim time što je živ. Uhoćen u samoga sebe Proces nije metafora nekakvog odnosa sudskog sistema! Kafka je, istina, bio upućen u sudstvo jer je radio kao odvjetnik u uspravljajućem društvu, to je bila njegova svakodnevnica, ali njegova je zanimanja gdje je dočekaov odgovornost u svemu tome kako čovjek mora doći do podatka i rođenja kada ni ne zna da mu taj podatak nedostaje. On je u svojim djelima stvarno lingvistički labirint i lingvistička kavez i on pravi svoje klove da trgovaju određene rečenice, totalitarizam Kafke sadržan je, dakle, u tekstu, sadržan je u tome kako on eksperimentira sa svojim klovima. A radi to tako da ih dovodi do nemoguće situacije i da mu u toj nemogućoj situaciji ne daje pravu informaciju o tome što ga je tamo doveo, tj. uključuje mu onu informaciju koja bi mu omogućila da zamisli svoj pogled, da vidi što mu nedostaje i kako tu situaciju riješi. To je, zapravo, ovo što se sada događa u Americi ali na jednoj drugoj razini. U Americi imamo posla s nacijom kojoj su osnovne informacije o sebi i svijetu oduzete, ikoj je moćak ispran, i gdje su kriminalci stojećima na vlasti.

Kafka eksperimentira upravo s tim što se događa kada ljudima oduzmeš bitnu informaciju o onome što im nedostaje, a on je taj nedostatak ne mogu peropirati, i tako ih smješta u situaciju Josefa K. On je uzbao- no argantan, tj. Josef K., stalno pokušava biti duhoviti u situacijama u kojima uopće ne bi trebao biti, ulazi u konflikt s ljudima koj bi mu mogli pomoći. Kafka postavlja tu situaciju u eksperimentalne uvjete. Čovjek ima indeseć godinu, stavimo njegov rođendan, a na njegov indeseć i prvi rođendan će ga ubiti, to je totalni eksperiment, a upravo to svi zaboravljaju u svojim interpretacijama, bave se njihovim političkim podnatičanjima, a Kafka govori isključivo o odgovornosti pojedinca spram društva, spram porodice, spram religije i nacije, on prolazi sve vrste identita, neke imanentno, neke transiparentno, neke posredno. Kreću smo od Deleuzea i Guattara jer smo našli na njihovoj knjizi o Kafki. Kafka ili "Prizna monomij književnosti". Radi se o književnosti njemačkog jezika unutar češkog govornog područja, a on je još i Židov. To je jedna manora književnost, književnost drugoga u drugome. Kafka je prije te drugoga na treću, Židov koj pite na njemačkom u Češkoj. Taj konflikt koj su Židovi u Češkoj imali spram Češke i Njemačke bio između dva nacionalizma i ne biti nacionalist. Kafka je zasla egzempliran u tome. Deleuze i Guattari u tom tekstu o monomij književnosti spominju priču u Kallionim dnevnicima koju niko nikada ne spominje, a to je San, koju koristimo na kraju predstave - to je osim Legendi o Zetkuru jednu dnu. Proces koji je objavljen odvojeno od romana. Također postoje strahovite razlike u izdanjima, postoji jedno beogradsko izdanje, jedno sarajevsko izdanje i jedno zagrebačko izdanje i ta se izdanja dosta razlikuju. Monomij s kojim mi nače zarlatavamo glavni korpus predstave gdje ik kada, u beogradskom i sarajevskom izdanju, "Ona ne zna", a u hrvatskom i saksajskom prevodu te njemačkoni originalu, koje sam provjetio, isto "Ona zna", a to potpuno mijenja čitanje. U Proces, Gradu nemaš jednog Josefa K., gluma se izmjenjuju osim vrijeme u svim klovima, i to je razlika na skriptu Shadow Castlesma. Iti smo još dalje pa se i unutar scena miješamo i stajemo promje- noma motrima održavamo kontinuitet i time spičemo hiperkustualnost i Kafkunog djela i naš pretpu izved- berim umjetnostima. S druge strane postoji isprekapanost filmskim izdajem Orsona Wellesa koji je odradio intermedijalno dio projekta. Najvažnije je da Proces, Grad za nas nije zavisan. On iše dalje, imamo još dva djela koja su puno izvanje vezana s iskustvom Shadow Castlesma jer će se događati u gradu, na ulicama - bit će to sprepljanje urbanog hiperkusteta i vlastičnosti Kafkunog djela.

#### **Zaklo se la in djela neu smutano dogodila?**

Radii danas u Hrvatskoj neku vrstu obzjenog strahovadij kazališta, ako nemaš infrastrukturu, ako nemaš instituciju koju stoji za tebe - gotovo je nemoguće. U početku nisam namjeravao igrati u Procesu, nije mi padalo na pamet da to radim. To je gotovo shizofrena pozicija. Radi se o komparativnoj strukturi gdje postoji sedam ili osam kamera koje te animiraju i misliš ih iznabirati, iznabirati svaki komad. Kad koja kamera animira, što animira, predložiti rješenja i ujedno oshariti otvorenu strukturu. Ta se predstava kontinuirano mje- nja, ona ni jednom nije bila ista, ni što se tice vidjena stvari, ni što se tice igre glumaca, ona se mijenja i u odobru scene. U jednom trenutku radi - da bih spasio projekt - morao sam ući u predstavu kako bih iznabrio povukao sve jer su neki ljudi počeli izlaziti. Sveo sam projekt na nukleus koj se mogao kontrolirati, a to je bilo troje glumaca i dvoje VJ-a, s tim da sam u zadnji čas našao još jednog suradnika. Josipa Velkovića, koj je sposao projekt. Rekao sam mu da mi treba čovjek čijana koj će zadržati par dana prije predstave i da imatiziruje prolaziti stvar. Da nije u zadnji čas došao poziv Dana Hrvatskog filma koj nam je omogućio vidljivost i dao nam nekakvu konkratnu vremensku limit, teško bismo uspjeli zarbiti projekt. Da ne govorim o drugome i trećem djelu koj traž anizirivanje karniona, pretvaranje karniona u ogromne krevate koj će po gradu voziti ljude koj će ležati.

#### **Ali to će se dogoditi?**

To će se dogoditi, radimo na tome da se dogodi. S time da je sve to užasno smešno, pa mi govorimo o projektu koj košta koliko i dvije kutje šćiba. Strahovito broj talentiranih ljudi u ovom gradu je odustao zbog uvjeta proizvodnje i su se slatili u nekakve svoje male kontrolirane ladice.

#### **Što ti misliš kako se to dogodilo?**

To je odraz onoga što se dogodilo u političkoj sferi, kao posljedica ošjećaja totalne nemoci. Spječam se izduj u kemija cikla konfliktne situacija u Jugoslaviji, u Hrvatskoj, i sve nam se činilo da progresivno mišljenje ipak prevladava, a onda odjednom shvatila da je taj kvj mostuozni krug razumnih ljudi užasno



mal. Meni je od samog početka bilo jasno da će se dogoditi zlobni, čak sam ih i sanjao, malo sam namerno more, na dan prije utiskom Dinamo-Osveta Zvezda itao sam u London i sanjao sam klari, usjede koji koji jedni druge. Kad se sve to i dogodilo, kada su one legje harene po Pakizma Gsepelma i tako dalje, kad su otisli itali, Arkanovo - otprilike mi je časa bilo jasno i to da čemo jednog dana ponovno imati vstak za Beograd. Kao posljedica tog stanja otišao se naz izvedbenih autora zatvoro u nešto što je vani logično, a to je to propitivanje jufka. Mi imamo tu tradiciju u Hrvatskoj, u Jugoslaviji, i s nekim ama stvarima eksperimentirao puno prije nego oni vani, ali to sada ovdje više nije problem, mislim, to nije lako kojom se sada trebamo baviti. U ovom se trenutku moramo baviti konjnim stvarima, moramo stvoriti nove temelje konstruktivnosti.

#### Reci mi o krizama u ovom radu?

Ako hoćete nešto obiljno reći, stalno sebe dovodim u pitanje. U tom radu, od sredine osamdesetih godina moj je put bio vrlo jasan. Nije bio jednostavan jer sam uglavnom odušao od svoje karijere glumica i roditelja u neakom mainstream kazalištu, u tom trenutku sam bio apokaliptično jasan koji je to napravio. U tom trenutku nije postojalo ništa slično. Dapače. Bezobličje je odvajalo od svoje alternativne pozicije i počeo studirati na Akademiji da bi dobio legitimnost rada. Počeo je zapravo izvanredno, iz neke od situacija izlazio je u mainstream. "Pozdravi", nisu više postojali, "Kuga" se malo umorila, postojalo je relativno dobro ili manje dobro klasično kazalište. Što se odvijalo tada bilo, jedino što tada postoji jest blagonaklonost Gentrja za kulturu koji će ti dati prostor i eventualno opretnu. Do sredine osamdesetih nemaš ni festivala koji bi te priključili, tek u tom trenutku nastaju festivali kao što su Eurokaj, FIAT i drugi.

Nakon odluke da otiđem iz mainstream kazališta i nastavim u neakom ovom istraživanju, tj. da se pustim, kao što bi rekao Guy Debord, "inkubirajući" na očišćenom moru, bilo je jednostavno. S jedne sam strane radio komercijalne poslove, snimao sam filmove, za televiziju, za radio, snimio sam nekoliko međunarodnih filmskih koprodukcija, što mi je omogućilo finansijsku neovisnost. Uvijek sam projektirao radio uz pomoć sponzora. Uvijek bismo sami skupili određeni novac i materijalna sredstva i potom bi u pregovore s produkcijskom kućama kao što je to bio OKD, Galerija PM, Galerija SC ili neki Centar za kulturu ili pak kasnije OKC.

Devedeset i prve godine, sa svim tim ljudima u Hrvatskoj i Jugoslaviji, zaključio sam da umjetnost koju nadim više nema smisla. Činilo mi se to besmislenim spram svega što se događalo oko mene i sve je bilo jedna velika lažna predstava. Ljudima se maleno barijama sa fahionom i četin S, a otisao im se vadio novčani iz džepa. Vidio sam, s druge strane, kao jedan od osnivača Antistatne kampanje Hrvatske, da direktno potičom ekscipim ne uspevavam učiniti dovoljno dobro, iako bih htio, da ne uspevavam sprečiti to isto što i manipulaciju i počeo sam se baviti drugačijim političkim radom ili neakom političko - socijalnim projektima. Prvo, zapravo, sakupljanjem energije, energije da bih nešto uopće napravio. Iako da godinu i pol dana nisam ništa realizirao u umjetnosti. Nisam otišao ni na jednu kazališnu predstavu, ni na jedan film, niti na. Ilio sam se očepiti od svega toga i bacio sam se isključivo potpuno na drugi ljudima, direktno i indirektno, i proučavanjem oblika zdravog života, meditacije, ekologije, prikupljanjem sredstava za Antistatnu kampanju i slično. U međuvremenu mi je postalo jasno da je jedino putem grupe dinamika, umreženja, moguće nešto napraviti te tada nastaju prvi moji projekti koji tako funkcioniraju, koje su tada i u evropskom kontekstu novost. Tada te stvar nisu bile tako transparentne kao danas. Nisu bile ni do evropske politike, da ne govorimo da nisu svi shvatili bilo tako proučavanje i sofisticirane kao što su danas. Vidio sam kako funkcionira nevladin sektor u drugim zemljama i kako funkcionira medijski pokret i humanitarne organizacije po cijeloj svijetu. Shvatio sam da kao apokaliptični autor Gesamtkunstwerka nemam više što ponuditi. Naravno da je moj osobiti pogled i dalje općeniti i da on može biti važan do jedne kolektivne priče.

Iz ovog tog promišljanja nastaju 1993. godine projekti kao što su Ryng University u Belgiji, jedno udruženje vjesta, zasnovano na socio-političkoj analizi stanja stvari u svijetu, projekt koji preispituje fenomen identiteta i identifikacije u svijetu tragedije jugoslavenskih ratova te procesa ujedinjavanja Evrope i planira za ostvarenje novog koncepta stvarnosti, isbene manipulacije društva, dotični, noćni, religije, etnosa, generacije, seksa, službe, škole, ideologije, povjesta i novica. Potom je tu i Earth Stations, u suradnji s Ivanom Momčilošević. Alekom Kurjom te Ivanom Ceković, planiran u okviru manifestacije Luxemburg Kulturmajestica Evrope 1995. koji, na žalost, nije dobio svoju punu realizaciju. Da jest, bio bi jedan od prvih koji je koristio internet - tada u povoju - na način na koji isti danas često koristi, u njegovoj, uvjetno rečeno, adolescentskoj fazi kao medij funkcionalne osmjernice moda, znanja i kreativnosti, kao oruđe za stvaranje objektivnog uređa u strukturu kolektivnog stvaranja. Nakon jednogodišnjeg rada na projektima na kojima je surađivalo 30-ak međunarodnih umjetnika, svi bi bili podijeljeni u tri kategorije - ostvareni projekti, ispitivanja ideja za moguću realizaciju u drugim kontekstima i utopije i predstavljani u tri luksemburška dvorca. Paralelno su se odvijale i radionice kreativnog života i rada, strukturirane po holističkim i interdisciplinarnim principima, koje će nešto kasnije postati formulom na kojoj svoj rad zasniavaju takve znamenite škole poput britanske P.A.R.T.S. i amsterdamskog Dissarts. Projekt nije ostvaren zbog toga što luksemburška vlada nije u tom vremenu potpuno kulturno vidjela svoj interes i odlučila se za jednu klasičnu i nepreispitu vanjsku manifestaciju Kulturne prijestolnice Evrope.

Shadow Casters se ne nastavlja u ni na naredne samo kao intermedijalni projekt, već i kao metoda. Oni su metoda razmišljanja, a brtan segment Shadow Castersa je odnos prema gradu, gradu kao

hipertekstu, gradu kao biano vremena u poveljnom i doslovnom smislu. Shadow Casters proučavaju grad kao testir memorije, kao megakompjuter, kao nekonvencionalni stroj koji je čovjek napravio, u koji je ugrađeno sve čovjekovo iskustvo i koji, da bi opstao, funkcionira po principu kolektivnog kompromisa, ta barika vremena je takva da model konstantno prolazi u nju i unutra na posudu neće tuda vrijeme

S jedne strane, dakle, imaš metodu, a s druge strane grad koji je fizički hipertekst, dokument vremena, vremenska struktura. Ali u ovom stanju u kojem suđe razgovaramo, promjeniti funkcije određenih soba, promjeniti bi vrijeme ljudi koji u njemu žive i rade. Prostor je organiziranje vremena. Kada u jednom parku napraviš stazu gdje pejs ne biva, restrukturiraš se vrijeme. Kada promjeniš mjesto dućana, promjeniš se konografiju građanima tog kvarta. Moj tekst Newfalja arhitekture iz 1995. govori o tome kako urbanisti i arhitekti zapravo korografiraju grad. Ono što je nama u Shadow Castersima bio interesantno jest običavne urbogigije, tajnog jezika koji čovjek upisuje u grad iz svojih iskustvenih supstanci koje privlači u simbole. To je ono što metoda Shadow Castersa otkriva, kako vlastitim tijelom istražiti grad, kako na primjer kroz korištenje javnog prevoza otkriti svoje navike. U za cijelo to vrijeme radi u igri je nizaštiranje na procesu, nizaštiranje na tome da shvatiš ujetu za djelo, ali samo djelo ne predviđaš istom. U procesu rada smo uvijek i znanstvene metode nove sociologije – pa i Goltman, i Simmela, sve do Manonello Skievi i drugih talijanskih ili američkih sociologa, konstruiraš shadowing ili, na primjer, metode proučavanja takozvanih male povjesti, kao kada nov povjestničar proučavaju povjest određenog naroda/ba ne baveći se direktno velikim događajima, nego proučavaju dnevnikove svećenika, heretika i radionica, račune za lijekove i odjeću ili tapje na zemlju, te i preko svih tih fragmenata otkrivaju cjelu priču.

Jedno od mojih predavanja Plying University, projekta kojeg sam vodio sa sveučilištima po Belgiji, bila je povjest Europe od Diakula do Richarda III., zato što se na primjer Diakula i Richarda III. može pokazati politička manipulacija povjestnim podacima, i Richard III. i Diakula su bili, povjestno gledano, suvremeni pozivne linosti, ne samo za lokalnu sredinu, za sumunjsko i englesko narodu, nego su zasla bili primjen modernih političara, gotovo suvremenih, imali su određene karakteristike koje tadašnje vrijeme nije prepoznavalo, bili su drugačiji i time su smetali. Richard III. je sklopio mir gdje god je mogao, npr. sklopio je po prvi put mir između Engleza i Škotske, i u trenutku kada je sklopio mir, engleske ga je parlament – ponovivši testament njegova brata – zabrao za kralja, on, dakle, nije uzurpator kraljevstva kako su kasnije krili ljudi. Taj podatak stoji u knjigama engleskog parlamenta. Jer jedino knjige engleskog parlamenta Tudor nisu mogli falsificirati. Kasniji stav o Richardu III. i Diakulu kao zločincima zapravo je povjestna manipulacija njihovih protivnika, takozvanih pobjednika. Ova metoda proučavanja povjesti bila je kontinuirana i u Shadow Castersima. Pri proučavanju grada, takve megostrukture, morao se baviti i povjesticu, ali i dramaturgijom prostora; morao proučavati koje su vrste sadržaja u kolonji, a koje vrste u skitadu.

**Kad spominješ majeutiku, sinkronizite – ako razumijem o čemu se radi – ne vidim zapravo pravo obrazloženje – vidim opis situacije i rjeđe koja se ne to naljepila, ali nedostaje mi ona međutatorska rečenica, definicije rećmo, definicije koja rjeđi živi primjer – kako bi objasnio sinkronizite i majeutiku, a da ne navodiš primjer...**

I majeutiku i sinkronizite možemo ovdje gotovo klasično definirati – onako kako bismo to mogli naći u nekoj enciklopediji ili rećniku. Radi se o potrazi za istinom. Majeutika je metoda kojom se kroz solvativske dijaloge – žanr koj su konstruili razni grčki filozofi, među kojima je najpoznatiji Platon – dolazilo do istinitosti stvari. Obično se kroz pitanja i odgovore ispijača i ispitivanog dolaz do spoznaje. U Shadow Castersima, majeutika nije samo metoda potrage za nekom istinom i nekom spoznajom, ona je i način komunikacije. Istina se tu, dakle, ne porađa unutar klasičnog dijaloga već se prebavlja u neku vrst unatragov ispitivanja gdje se smjer ispitivanja, uloge ispitivanog i ispitanka, broj sugovornika, pa i teme razgovora, stalno mijenjaju. Dapače, u Shadow Castersima povjerenje u jedinstvenost svijeta diže nam mogućnost da sve stupi u taj dijalog i da sama situacija postaje pitanje i neka loška akcija bude odgovor. Baš to povjerenje u sve-jednost svijeta dovodi nas i do sinkronizata kojeg tumačimo vrlo jupnisko. Radi se o nekoj vrsti neuzročno-posljednog principa. Jung je bio impresionir i nalazio pohrde svoje teorije o sinkronizitetima u kvantnoj teoriji fizike i novoj matematici. Mi se ne to nadovezujeva teorijom kaose i novim pristupima termodinamici i gibanju. Sinkroniziteti su smislene slučajnosti koje se objašnjavaju vremensko-prostornim kontinuitetom. Ili kao što bi Ija Prigogin rekao, "spontano formiranje koherentnih struktura". U radu Shadow Castersa pokušavamo priznati sinkronizite i svijetu obje skupnog bivanja u nekom vremensko-prostornom kontinuitetu u kojem su takova događanja moguća. Ponekad ih proizvodimo dovodeći više različitih spoznajno-praktičnih situacija na istu razinu, gotovo da ih rebramo, a potom sve kreće samo od sebe. Pokušavamo ne kreći od ideje proizvoda ili ideje same, već se prepustiti procesu, osluškivati sile i forme koje nam nude same stvarnost. Tako se povjerenje u povjerenost stvari, sudbini i spoznaji primjenjuje, a ne samo nudi kao teorija.

Nit i jedno i drugo – porađanje stvari kroz dijalsku formu i neuzročno-posljedni ples u jedinstvenoj stvarnosti – zapravo vodi k umjetljanju subjekta i stvaranja povjerenja u drugost i priljevanje identiteta. Radi se o prepoznavanju sebe u drugome i u drugosti, a i drugog u sebi, te o uspostavljanju jednog drug oblika samospoznaje kroz stari unutarnji dijalog.

# Maieutics & synchronicity

Boris Bakal, Shadow Casters, interviewed by Una Bauer

Translated from Croatian by Katrina Petrovic

## What is the method of Shadow Casters?

I would suggest something. I think it would be great to make two interviews with identical questions, one at 8:30AM and the other one at 8:30PM. The answers would most probably be quite different given our ability of managing information as well as energy. Right now, it is 8:30AM, we are at the peak of our morning energy, we are very Yang. We might as well jog and talk - this energy burns until noon and then starts to decline, this is when the meditative energy begins to rise. Here, I think I gave you at least a partial answer on the method of Shadow Casters. This method is distinctive for its extensive and long preparation, which applies both to the members of the core team as well as to the participants who enter the project in each city in which this project takes place. The participants are gradually acquainted with the rules of the game - with the way in which the project functions; they are being asked specific questions so that they themselves would reach certain conclusions or solutions. And so little by little, they accept and build those rules. They begin to question us - members of the core team. Thus we jointly build the project. What lies in the foundation of all this is a particular kind of maieutics which is the responsibility of both the core team and the new participants.

Now we skipped the introduction and arrived in medias res...

## How are those questions formulated: are they prepared in advance or they are adapted to the situation?

Both. So far we have worked in six cities of various sizes, from small ones, with a few hundred thousand inhabitants like Ljubljana or Graz, to a seven-million metropolis like New York. The preparations and the framework are hence specific for each city as are the problems that we encounter there. Shadow Casters also comprises a very sophisticated form of group dynamics. Although I initiated the project and named it, each of the core team members who work in a more or less continuous way on the project has brought with him/her a huge package of his/her own experience, knowledge and work. For instance, Katana Petrovic is a dramaturge and intermedia artist who has had several professional "lives" at the very beginning of her career; she collaborated in the 80s with some of the directors of the older generation that have marked the Yugoslav and Croatian theatre of that time: like Ljubile Ristic and Roberto Guli, she then worked on the majority of projects of the Theatre of Sisters of Sopron-Naisca and on the initial projects of Cosmokinetic Theatre Red Pictor, both theatre factions of the NSK movement; she authored a number of intermedia projects in the 90s and the first years of this millennium, such as Emgraphia, Soveranium or Vlat, as well as collaborated with numerous protagonists of Slovenian and European scene, mostly choreographers and intermedia artists, such as Marko Kolnik, Maja Fubar, 42 platform, XLR, Mike Hentz, Gerard Cauty, etc. She also initiated and collaborated on a whole range of projects related to the cultural policy of Slovenia as well as of the whole region. Many of the artists mentioned have participated in the making of the immense project HDPO that I consider revolutionary. It was a Festival of Self-Organised Cultural Forms organised in 2000 by Marko Kolnik and Egon March Institute, a combination of festival, workshops and a permanent work-in-progress principle, where for a month three large groups of artists, lecturers and students rotated between three Slovenian cities. On the other hand, Pina Soto, Italian multimedia artist and co-author of Shadow Casters, dedicated a good part of her professional work to researches on cinema in various international film archives, her major fields of activities are also performing arts and a specific body technique that works on attention and the expansion of awareness, incorporating various approaches such as Body-Mind Centering, Contact Improvisation, Dasree's Practice, Bioenergetics, Rebirthing, Yoga and different massage techniques - she adapted all those experiences and moulded them according to the needs of the project. Apart from the three of us, the other core team members came and went and those were by rule the ones who were in charge of the Web section, thus we collaborated in Zagreb and Bologna with Cym, a Dutch New Media artist, Web designer and pedagogue. Between the age of 12 and 18, Cym lived in a Cyber City; her whole emotional and perceptive system was transposed to the virtual world. When she was 18, she realised that she had a body and a female one too, that she was a woman and not a cyborg and there was a whole other world out there. It was

Pictured author performer Jara Pahuk, spectators  
one of the 5 journeys through Ljubljana.

photo Nina Frey-Medina 2002



Sharon Gaskin, Nina Frey-Medina, Ljubljana, Slovenia

photo Lisa Raden Lee

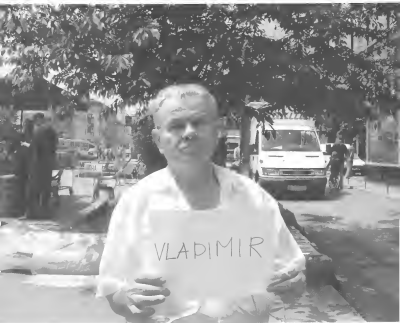




Dani Balot, Karama Project, First Steps [Shadow-Guests.com](http://Shadow-Guests.com) in Zagreb, 2002.

The open office of the project in Tel Aviv/OTK photo.

photo: Ben Hirschman



**Bone Back:** Anthony Quinn, *It's a Wonderful Life*. Shadow Casters on the open office of the legends of Tinseltown star.

photo: Bob Applebaum

the transfer from the virtual into the physical world, along with the puberty and the process of growing up that proved to be the crucial decision for her. She invested this whole pool of information and experience in *Shadow Casters*, as each and every participant brought his/her own system and methodology of work. The common denominator of all these systems is a principle or, more precisely, various techniques of shifting the point of view. It is one of the techniques that are fundamental for my work as well. *Maeutics* and shifting the viewpoint: observing the already known with fresh eyes, taming the unknown and making it familiar. These methods have already occurred in a manifest way in my performance-installation *Stopnik* in 1985, which took place in my private apartment as an utterly non-theatrical ambience – that was, obviously, the spatial displacement. But, besides that, *Stopnik* provided a much deeper shifting of viewpoint: it involved a specific performing situation which was subsequently mirrored as *Itself* by some critics and I had to deny it in the press. They wrote about it as a private confession just because I used a mother, a father and a sister as characters, and I did it because I knew people needed identification – In order to introduce the audience to a new language structure, a new theatrical expression, I had to use familiar elements such as a private apartment, the mother, father and sister characters. People got attached to the word mother: it overwhelms them with associations, emotions. In *Shadow Casters*, the shifting of viewpoint is crucial: When, for instance, Cym had to explain to the project participants the structure of hyper-text, she took them out of the multimedia centre and away from the computers and brought them to a park where she made her explanation using twigs and sticks and grass blades, thus building the hyper-text structure out of material objects. In New York, our Web collaborator was Morgan Schwartz, video artist and lecturer; in Ljubljana it was Monika Glahn, Internet artist and programmer, one of the founders of various cyber and cultural spaces in Germany, who collaborated with several platforms and artistic networks as well as taught at the Berlin Art Academy; Vada Zenc, Web Designer and the then-coordinator of Multimedia Centre of B92, joined us in Belgrade. Each of them brought their own experience of dynamics, sometimes even very complicated. For instance, what happened in Ljubljana was that Monika was asking for a constant evaluation which is natural for group dynamics of classical type, only recently introduced in Croatia – non-offensiveness, transparency, etc. One cannot literally implement those rules in *Shadow Casters* simply because at times we deal with entirely new things. Another reason is that some of us hold more responsibility than the others. Within the whole frame of group dynamics, it is still some of us who have brought in the money, who made all the preparations, who are responsible to the other segments of power and the authorities but also to their own experience and hence have a different insight in the project.

**What was the relation between those of you who “brought the project in” and those who, let’s say, “took part” in it?**

The first encounter between the core team members and the participants was usually “staged”. It is very important for us to introduce the notion of performing situation and atmosphere already at the first step. In other words: during the work on *Shadow Casters* we treat literally each and every situation as a performing one, as a potentially creative act: moreover, we strive to generate situations in which certain things are controlled and we leave the other things to that group dynamics which will bring the situation to the boiling point and give birth to a new situation. While preparing the project, members of the core team have the advantage of knowing more at that point, but that quickly changes and the nature of this change depends on the kind of group we work with. Some groups are more daring, some have a great power of cohesion, or a greater ability for the exchange of information. The first meeting in Bologna, for instance, was organised in the Renaissance heart of the city, but in a totally un-Italian Third World merchandise store, full of exotic stuff: carpets, African pottery, Asian figures, various instruments. One lady welcomed the participants and guided them to the store gallery, where we arranged a sort of a Turkish canapé with plov and food. This is where the artists got the preliminary information on the rules and the living whereabouts and conditions. But already after two or three days, they started imposing their rules on us. One sub-group, for instance, led us to their apartment with a series of notes and photographed our whole movement through the apartment with those messages. All along the action, they were firing us from two external balconies and we had no clue about it. Afterwards, we watched and edited the material together and discussed the whole action.

On the other hand, the third day of our work in New York brought us a dramatic situation of extremely different readings of the rules imposed: the joint exercise consisted of participants dividing into smaller groups in which one person was guiding the group through the city with a certain intention, building with this trip a structure or even a narrative, while the other participant was following and a core team member was observing the whole situation: one is the witness and the other a kind of cocreator, as Kistka would say – that was the basic form of the exercise. One of the participants thus decided to make a quest for all the places in New York where Woody Allen dwells and works: some told their stories through using the city as set design, while some other interviewed people and turned them into instant performers. This was the method the Romanian artist Mara Stan opted for. She stopped the passers-by and asked them: “Do you know about those two towers? I was here ten years ago and I liked them tremendously, but now I can’t seem to find them. Do you know perhaps where they are?” All this happened, of course, after September 11. She was lucky to come alive out of this “venture” of hers. But when we watched the documented material of her exercise and began our discussion, some American participants went wild and had breakdowns. Although herself an American, Morgan Schwartz, the core team member who accompanied her on her trip, took her side since he understood that she was fooling around; he found it very funny. The problem was much deeper and more complex than that and included, among other things, the

issue of responsibility; from the fact that, due to her "problematic" citizenship, the governor of the state of New York guaranteed in person for her stay in the US, to the fundamental questions of the relation between aesthetics and ethics. It is the same aesthetical-ethical issue as in the case of Jenny Holzer when she printed sentences on the front page of German magazine *Süddeutsche Zeitung* with the colour that was supposedly mixed with the blood of Bosnian women. For whom did she actually do that: for herself, for her own vanity or for Bosnian women? I would say: for her vanity. Apart from that, what I insist on when working on *Shadow Casters* is that as little as possible of what we could call "domestic luggage" is brought into the project. Mina, namely, had this idea even before she came to New York and entered *Shadow Casters*. After the dispute, Mina never repeated the same mistake and she turned to be one of the most precious and inspiring collaborators we have ever had in *Shadow Casters*. Discussing it with the others and being confronted with their opinions and feelings, she realized she did something that went beyond her competence and rights.

**I don't see why her question should be that problematic. The American perception of the world which sees the world only within the limits of the US is quite unbelievable. One of the Oprah shows, for instance, was dedicated to the people living in the middle of Texas, who required post-September 11 psychological help as they didn't dare to step out of their houses, fearing bombs. What are we talking about here?**

Mina confirmed with her action exactly what you are saying about the Oprah show. I'll give you two examples. Do you remember when Milan Martić (a Yugoslav Army and the paramilitary forces in Krajina) bombed Zagreb?

...no...  
So you don't remember some of the events from your own recent history but you are very familiar with something that was so spectacular. I was in Italy when the Twins went down. Katerina called me from Belgrade and said that World War II had just begun. We all watched it live on TV. One of the artists that applied for *Shadow Casters* New York, Oliver Gambella - who unfortunately didn't make it to New York - made a video on September 11, 2001. At the time when the attack happened in New York, he was with his girlfriend in the middle of Swiss mountains and that's where he heard the first news of some incident in New York. From then on, he recorded how the two of them went searching for a radio or TV, climbing the hills and popping into mountain inns, trying to find out what was going on. That video was great, watching them running around those mountains and meeting people who couldn't care less. But it is a completely different thing in New York.

**It is always about something completely different...**

... but you can't really go around Vukovar asking "Ah, where is that pretty water tower of yours?", especially not if you are lying at that moment and thus not taking a true risk, you consider yourself an artist and that means you'll pull out of it somehow. We discussed all those aspects. I was against the action since I realised the action and the idea did not derive out of our joint work in New York and it was not endorsed by New York now and here but was brought along in Mina's suitcase - she formulated the idea prior to her arrival. Up until that moment, the general problem with her was that she was constantly pulling ideas out of her suitcase without interacting with others. And the interaction is vital for *Shadow Casters*, much the same as the collective dynamics which is (always) quite entangled. Yet all of us from the core team have been, in one way or another, in touch with the experience of the Situationists and Psychogeographers as well as with all kinds of experiences connected to that. So, if the group dynamics is an essential issue, if insisting on a kind of collective authorship is vital, if *Shadow Casters* is a particular kind of political project which focuses on the process and not on the product - then those things are important and each artist has to be able to make decisions for which he/she is capable of taking responsibility and he/she should be able to anticipate the consequences of those decisions for him/herself as well as for the other participants.

**OK, I agree completely with that...**

In a certain way, she was failing because she was putting others in a position she wasn't in - she didn't take the risk. What we look for in *Shadow Casters* is the demysturgy of high risk. You put yourself in a risky situation in the same way as you put a vendor, a spectator, a consumer of the final product. Of all core team members, this is perhaps my greatest bequest: I insist on the removal of the usual safety net. Ninety nine percent of artists operate with that net. They might do risky stuff, let themselves go, but they constantly keep the safety net which is called art. In *Shadow Casters*, at least sixty percent of things that happen have no safety net which would indicate that this is about art. In this sense, *Shadow Casters* are akin to the project *The Order of Bank and Money Worshipers*.

This was a series of performances that took place in 1994 and 1995 in the banks of Zagreb, without any prior announcement. Nicole Hewitt, Nataša Lukac, Ela Agotic, Stanko Jutadic, Tomo Sevo-Geac, Katerina Band, Aleksandar Acov and I were part of the project. The basic principle of *Worshippers* was *fade in/fade out*: there is a performing situation, a situation that occurs, that exists, it is transparent, it is visible - something is happening in it, it is choreographically elaborated. The choreography is by rule borrowed from the real situation, queuing, writing checks, etc. What follows is the work on making the choreography visible: for instance, slowing down gestures and combining one very classical and acceptable gesture in the bank with a weird one. For instance, queuing in line and picking up the gestures of the person in front of us. There are three of us who behave, in a way, as the person in front of us, when the person looks around, we do the same. This creates the domino effect of slowing down.

*The Order of Bank and Money Worshipers* was, in a way, a manifesto, a political project. It took place in a



society that was already thoroughly ripped off. People were arrested, buildings were burned down, and that had nothing to do with national or political issues, it was sheer robbery, an immense desire of the people to rob other people. It was a desire for robbery regardless of whether it was committed by Serbs or Croats. While Croatia was attacked from the outside, those false patriots attacked it from the inside. The boys were fighting at the front, defended their country with a crazy idea of becoming heroes, as all of us want to be heroes in one way or another. And while you are out there, someone kills your mother, burglar your apartment. The banks were the main facility for this robbery, they helped Tudman, HDZ and that whole gang to rip us off: they gave, for instance, thirteen mortgages! The Bank of Zagreb in which we performed gave, for instance, thirteen mortgages to one sole company. This is impossible: an ordinary citizen cannot get a single mortgage for his/her apartment if something is not right. This means that the people in power had the authority to rob the state. During the Socialist era, the wife of one of our high officials, herself a high-ranking official at Radio Zagreb, was pulling off crosses from the chains of her colleagues. In the 90's, she was sitting in the first rows of the Cathedral and was looting Cardinal Štjepić's grave.

Let me remind you that The Order of Bank and Money Worshipers was made in 1994. We are still in war, in the middle of the darkest times in Croatia, where the artists are constantly complaining that HDZ doesn't give them money, that there is no audience, that there is nothing at all, that the critics don't want to write about things which are out of the ordinary routine, and where those same artists, let's be honest, don't dare to utter certain thoughts, much the same as today. People were leaving the table when I was saying in the 90s that this was not my Croatia and they did that not out of disagreement but out of sheer fear. So, this is the moment in which we make this project in the banks which are the seat of power, which are the churches of the new religious leader that theft, that robbery. One of the actors within the performance was, for instance, me wanting to exchange a gold coin with Tito on it for a gold coin of the same value: only with Tudman on it. The bank clerks were nearly crying out of fear as they didn't know how to react in such a situation. Was it a joke or a serious thing? For the whole project, on the other hand, emanated pure love: we are the Bank Worshipers, we respect money. Look, I was one of the co-founders of the Anti-War Campaign, I wrote for Arkan, and I know very well what kind of social and, if you want, political selection goes with such work. You say the truth, you say "Merđep is a criminal", you say "Tudman is a thief" and immediately all doors close. Not only are you unable to do some things - perhaps you even can, perhaps they'll give you some money to keep your mouth shut at least - but the whole area of your potential activities is eliminated. You are put in a certain drawer and labelled in a certain way, like Puhovski, for instance. Puhovski makes a film about "Loni" (the Croatian war crimes in the Split Military Centre) but he is already so heavily labelled that people don't trust him: it is extremely hard for someone who is labelled as someone against Croatia, to explain to an ordinary person that what he does is good for Croatia, that it is useful, that it is a germ of something that might save this country or what is left of it - and not much is left, right? The first idea for this project was The Worshipers of Croatian Parliament, we wanted to do the rituals around the Croatian Parliament, to kiss the building, to carry the pictures of (Madam) Šelo. To make a total perfringe so that nobody could do anything against you, while at once saying with that gesture, "People, these guys are thieves, these guys are criminals." And all that without a safety net! When the police came into the banks, those who called them said "They are doing something in the bank!" "Doing what?" "We have no idea! They have taken money!" And the false money that we had were two banknotes, one five times larger and one five times smaller than the real one, and Xeroxed on one side only. So the policeman asks, "So, this is the money they try to pass?" And the director of the bank, a lady well-known for being connected to the embelishment of Children's Funds and for being a close friend of the President's wife, screams at that moment: "I know who sent them!"

We needed no audience as we always had it. I spoke once to Dalibor Forešić who intended to write about it. Unfortunately, he didn't, as I explained to him that I couldn't invite him to the performance. We have never invited a single critic. It was a conscious decision. If you want to write about it, do so on the basis of concepts. You may talk to us, you may see the photographs, the video, you may do everything apart from watching it - unless you are an accidental passer-by - precisely because you don't know how to write about those things, because this project is intended to operate autonomously and self-sufficiently. It needs no reviews, no announcements, no space. The costumes we used were ready-made suits. We found sponsors for them! Niki and Vesna provided clothing, Oluca provided shoes - everything was possible, even at the time of total darkness, in which everybody found justification in the fact that it was impossible to work, that they had to keep their mouths shut; you could say perhaps for three artists in Croatia that they did serious work. Everything that functioned in art in Croatia at that time functioned thanks to the Open Society Institute.

#### How did you manage to get sponsorships?

I told the potential sponsors what we intended to do but without mentioning where it would take place, so that it seemed as if we were doing it in the theatre. We told them that texts about it would be published in the magazines. The acquisition of things was already a performance in its own right. And we had no direct financing. We had the rehearsal in Makronova. Makronova was then in the building of Matković, across from Gundulićeva street. I have already collaborated extensively with them in the past. I worked there also as the chef for dinners, and Zlatko Pešić, the founder and manager of Makronova, was also one of the most active co-founders of the Croatian Anti-War Campaign.

But, coming back to The Order: in the moment, in which the situation in the bank becomes too recognis-

able and visible, it disappears, it goes into dissolve, it fades out, and you cannot tell if it was real or not. There is a certain Twilight Zone feeling, you ask yourself if you really saw what you saw. This whole experience was subsequently brought into Shadow Casters.

Each single element of the project *The Order* was developed out of the basic idea and added sense to this perception shift. Each briefcase we used in the performance was a sort of relic in which each one of us has arranged his/her own small mobile altar.

We worked extensively with architects and we had lectures by the economists on what is money, what is capital, what are interests, penalty interests or the money value. We also collaborated with Tana Lacko an architect who provided us with bank floor plans which we used to prepare each performance. There is, for instance, a choreography in which, at a certain point, Nataša, Nicole and I fill in simultaneously some form. It is a very common situation but it happens at the same time and in the exactly same way on three different spots in the bank. We worked very much like dancers, on breath, at the beat of sounds, without music, as there was this constant question of movement coordination. Those are the things you can incorporate almost inconspicuously as in such situations there is always someone who coughs, you hear breathing, etc., but, after three months of rehearsal, we learned to use them as signs. At another point, the form filling is interrupted (the explanation would be that you don't know how to fill in something); all three of us leave our briefcases open on the desks and go to one of the windows to ask the clerks for help. This is a logical situation and it occurs repeatedly in banks. But you leave your briefcase open - that is a horrendous thing! To leave the private property in the bank, which is already protected by the bank building, by guards, to leave an open briefcase, especially with those suspicious banknotes - this is already a cause for a tremendous dramatic tension in the bank. Although you proceed in a natural manner and watch the clerk who recites the prepared lines "Yes, you have to sign here, and here you put the date."

This situation ends and we go back to our briefcases, only I go to Nataša's, Nataša to Nicole's and Nicole to mine, and we proceed as if nothing has happened. That's crazy, the bank begins to swirl around, nobody knows what's going on. These few situations utterly change people's perception. You haven't told them "Tudman is a thief", or "We live in the time of materialism", you haven't pronounced any slogans, but by shifting their perception you give people an opportunity to see, to learn how to observe the things around them.

#### How did you react when someone would approach you and ask you what you were doing?

You are in a bank, you do legitimate things, this is your church, you do all that is allowed in that kind of space, and that is the point. We knew so much about those banks that we could direct people to appropriate windows, we could give them advice how to do things. Of course, when someone notices what we actually do, he/she starts to laugh - and when the clerks begin to laugh, you ask them what is funny. Once a man started shouting "Don't look at me, I'm not with them!" By doing what you do, you put the blame on everything. And everything suddenly becomes estranged. In such a situation, someone with a small lock instantly becomes a performer without even knowing it. Once - I think it was Tomo Šavić Gecan and Stanko Jurišić - they just slowed down the movement and put the briefcases on the floor. A man saw this and asked a woman in front of him as she saw it. When she said she didn't, he played for her what he saw. Then three people started watching him and thus the linking process began. Then, what happened in Privredna banka when we were arrested for the first time. This was when Viki Matulić was present.

#### As a spectator or participant?

We watched. We also hid. Mena Žagar, Ide Von Heniges, Kiri Marušić, Branka Španić, Mladen Stojnović as observers. Visual artists, curators, choreographers, dancers - people who are in the same line as we are. We offered this event as a present to them, two or three at a time could be witnesses. We had an agreement with them to behave as they would normally in a bank, to bring their accounts. For instance, you open an account at one window and you close it at another, you perform operations that are legal. Who could forbid you to do that? There is no ban for such things.

#### On what grounds did they arrest you then?

They were not arresting us actually but summoned us for the so-called "hearing". At one occasion, Stanko paid something out of one of his existing accounts. He really needed to do this so he used the opportunity of being in the bank. They were filming us and the police got a detailed description of all our actions. They called Stanko at home and asked him what this was all about, they showed him a compilation of all people, along with the descriptions, the choreographies described to this minutest detail. In one moment, they realised something strange was happening. They didn't know what it was - was it a robbery in preparation, or what? They were not aggressive but there was a certain fear on their side. I went to the police instead of Stanko but nothing happened as they didn't have a clue what to do with us. The other occasion was much more aggressive: the bank director I mentioned before, the friend of Tudman's wife, she literally screamed. She made a whole scene, called the police and they brought in Nicole and Nataša, since they were the last ones to remain in the bank. We never entered together but one by one, as people usually go to the bank. The group would actually gather in the bank and then, after some 40 minutes, we would leave the bank again one by one. The policemen again didn't know what they were supposed to do and in what way should they write the report. And the bank director just went on ranting "We know the likes of you, I know who is behind you?" But no one could do anything to

us. The project was conceived in such way so that we would be "untouchable". You didn't break the law in any way. There was no announcement of performance, there was no poster or propaganda material. But that also meant that we had no protection.

#### **So, you did not justify your action on the grounds that it was an art project?**

If someone is aggressive towards you, you have to deal with it properly. A few days after our "hazing", I walked across the Ban Jelačić Square and ran into the bank guard, the guard from the same bank in which they called the police. He apologised for having called the police. He felt bad about it, but he was forced to do it, the director demanded it. He said to me: "One day, we will expell such primitives as she is from our city". After such an encounter, you certainly don't need any review. I heard later many stories of people who were in the banks and saw us or heard about the performance, so, the word got around. This experience translated to Shadow Casters as a specific experience of group dynamics, an experience of a project that was created out of great investment of group knowledge and various techniques. It is part of my continuous effort to surpass the conventional hierarchy author-collaborators, where the goal of the joint action is synergy. And that also brings a different perspective on the notion of authorship. For when a burden is carried together, it is hard to say how much each one is carrying. For instance, the title *The Order of Bank and Money Worshipers* was devised by Stanko. When Nataša and I began working on it, it was called *Bank and Money Worshipers* since we were looking for funding abroad and we hoped to obtain some money from civil society organisations. We didn't manage to do that so we were left with the English title and its acronym - BMW, and we had a bad translation into Croatian. Stanko has a very refined sense of the Croatian language and thus he came up with *The Order of Bank and Money Worshipers* which sounds very Croatian indeed.

#### **Where did the first Shadow Casters take place?**

In Zagreb. It is the city I know very well. A city is for me a particular kind of hypertext, a time bank, a space of memory, a spatial-ideological context. I know the ideology of every space in this city. I know its memory. This is something I always inset on when I work, even in classical theatrical spaces. Every space has its ideology, the sum of what happened before, a kind of memory. On the other hand, I spent more than a half of the last ten years abroad and that made me lose pace. Certain changes occurred, and so I had to recall I had to reinvent the city. The project included people who knew Zagreb or those who used to live here but more than a half of participants were outsiders and that provided an amazingly new insight. That is one of the traits of Shadow Casters: you met the people who know the city, who have some opinion on it, with those who encounter the city for the first time. I'll give you one example of how Shadow Casters functions. One of the participants in Belgrade edition was a brilliant young artist Mijana Boba Stojadinović, a born Belgradian. Her letters written before the beginning of the project clearly showed her deep understanding of the essence of Shadow Casters. But when the project was launched, after a few days she fell into a crisis. At this avalanche of information in her country and her city coming from us who arrived there, that was becoming unbearable. Vanity appeared along with a kind of national pride, fear as well. Everything enraged her, and most of all the attack of other cultures on her own culture. A culture she was not even aware of - for you are by definition unaware of your own culture. You live in it. When somebody asks you things about your own city, sometimes there are things you don't know how to formulate although you know them all. You are ignorant of this great data bank you possess before you are confronted with it. After three or four days she said she couldn't do it. I felt the crisis intensifying, we went to visit her at her place that night but we never intended.

#### **What do you mean "at her place"? Didn't you live all together?**

No, people are divided in groups and they live in different apartments. I will come back to that later. What I want to point out here is that we strive to prevent the stifling of conflicts, we work on escalating the conflict and on the transformation of that conflictual energy into creative energy. We don't want to pamper someone, we want the bubble to burst, we want a total culmination of the occurring crisis because we consider the conflict to be a useful thing, as an illness or the symptoms of illness who are actually a healthy sign of a body that struggles against something. I inherited that view from my study of nutrition and dealing with the body in a different way. Spending the evening with Boba, we were clear that the following day the crisis would explode. We just didn't know in what way. The following day, she showed up in *Ater*, the multimedia centre we worked in, all packed with her suitcase, and said "I'm leaving". We talked to her, all together and individually. In the end, I told her to take a walk. She took the suitcase and left. Two hours later she was back. Drogging her suitcase, she went to the park of Kalemegdan, sat on the bench and fell asleep. Half an hour later, she woke up, the suitcase was there, people were passing by, the day was beautiful and sunny. Everything that bothered her, the whole shifting of viewpoint on her own world that was banging on her door since she found herself in Shadow Casters, all of that now really shifted - or, to be more precise, settled down by shifting - but in a true, organic way. Before that day, it was unimaginable for her to fall asleep in a park in her own city. This is a special kind of synchronicity. We deal intensively with the principle of synchronicity in Shadow Casters. We work on provoking synchronicity, creating situations one cannot seek rationally but only with one's active participation. One should be able to turn the situation upside down. Here is one literal example of synchronicity in Zagreb, the performer Angelo di Bolo was the only participant with a car. He was constantly transporting people around and constantly getting lost, he had no sense of orientation. Hence he created his whole story within Shadow Casters as a story on getting lost, as a person who is always heading towards something, has a

precise plan, but always gets lost. In his one-spectator performance, he took his companion through the city so that they would guide him but he would then provoke them to get lost and the situation grew more and more intense. His story-imp always ended in the abandoned summer cinema on Tułłonac, in pitch black darkness. He would cast the light with a battery on the big shabby screen and play the sound of the train from his Dictaphone - that was homage to brothers Lumiere. His companion and he would then leave the cinema, came back to the street where his car was and went back to the place where the whole Shadow Casters event took place. The last evening of performances, he had an accident. He ran into a tram. There were five people in the car. Nothing happened to them. It was as if Angelo, with his personal as well as transposed story on the car and getting lost, induced that event. Another event took place in Bologna, a very Shadow Casters-like story. One part of the group, namely, thought at the time that the whole project was a peculiar kind of scam, that everything was staged. It is true that we were placing some weird objects in weird places in the apartments in which they lived. During the couple of weeks of our work, they would discover those objects in the apartments. Naturally, those discoveries led them to question what was really true and real in those apartments, for although those are places where other people regularly live, the presence of weird objects shed a different light on everything else. So, the Bologna group wondered whether we had pre-arranged each and every detail. Are all the photos on the walls made for the project? They came up with the story:

#### ... is all that a space that one can read...?

Is that a space that you can read as artificially made or is it a space which you read because somebody else lives in it? Do you read the real life of people or has someone else made this whole set of suggestions, a true construction of life? Here is another Bologna story: after an intensive rehearsal and a very strong performance lasting followed by a crisis, two participants go to the apartment where they live in and while unlocking it, they break the key in the door. It is a huge door with a special safety system, inside, they have computers, all their clothes. This is also the apartment in which the other group will move in a few days time, since they changed abode in order to go through all the apartments and adopt all these places as their working spaces. They call us, climbing the walls, and ask what they should do: it is 9PM and they cannot get into the apartment. We comfort them with a choice - they can either sleep at the place of a group member who is from Bologna, that would mean to temporarily leave the project. The other option was to resolve the situation by finding a provisional and temporary solution. We found a warehouse of one of our friends and we improvised the sleeping space. They slept on mattresses, on cardboard boxes...

#### Why was the warehouse OK, while sleeping in the apartment of one of the participants would mean sleeping out of the project?

Because this was a private apartment - belonging to one of the participants. There was nothing creative in that solution. We decided to create a new situation: we went to a space that none of us knew before. Meanwhile, the other group was spending a quiet evening dealing with their artworks and not having the slightest idea of the drama of the first group. Consequently we spend the whole following day in shaping up the exchange of information in the (hyper)context of the city. The participants perform their city tips: participants from each group are supposed to meet in certain cafes, restaurants, in various obscure parts of the city, they are supposed to talk to each other about last night. So, synchronicity is being induced and then the issue is how to use the opportunity that arises out of this new situation, how to transform it into a new creative situation.

#### What happens with the traces of the projects, the video and audio tapes, the drawings...?

Each Shadow Casters project has two phases. The first phase is focused on investigation: it is the initial encounter with the city, it is also a test of the group's functionality and how the group dynamics is being executed. The second phase is an adventure which, like a treasure hunt or a psychogeographic. Situational research, leads the visitors into new and unexplored urban situations, to various public and private spaces, it provides them with a new insight of the places they are familiar with and offers them a possibility of interactive participation in the city's life. The audience follows the leads left for them by the artists and they shape their own travel with their decisions, intertwining their personal experiences with pre-anticipated situation in the urban landscape. This material is archived in the joint database in order to serve as inspiration for further versions of the project or the project's presentation material. We have a deal with the participants not to use the material for their individual authorial purposes for a year. After that, the artists are in possession of the material as well as the final products of the project.

#### Are those materials labelled "Shadow Casters" in their further usage?

Yes, naturally. Those individual projects ought to carry the mark that they were made within the frame of Shadow Casters project, but those are authorial projects of Zhana Ivanova, Natalia Rodow, ... of all the people who worked on the project and who later made their own projects out of that material. Pablo Assumpcao, for instance, made a huge project in Brazil - a research of a city based on Shadow Casters methods and techniques - and of his own free will, he stated that the project was made "thanks to Shadow Casters". When we prepare the project for a new city, the entire e-mail correspondence is always forwarded to former collaborators. They don't enter the communication before the launching of the project, but they give us advice, they control the situation.

Currently we prepare a new project presentation of the Shadow Casters material and we plan to make a DVD with different films for each city. We are also working on a book that should come out sometime in the middle of the year, in collaboration with the Office of Social Planning and City Development. We have already made a structure. Besides video and audio materials, we also have photographs and texts: each house we worked in during the projects has its own diary. Those diaries are true pieces of art. Those books are like games, like notebooks, full diaries. The artists have written down their dreams, exercises, they even wrote about professional relation as after a certain period they start to work by themselves in the apartment, coming up with various exercises for each other. When they are leaving the apartment, they make sure to prepare the place for the other group.

#### **They can direct it.**

They can direct it any way they like. The participants would always make some kind of ritual on the last day in the apartment they were leaving, to which they could invite us or not. For instance, the group in Zagreb, living in villa Raukar, made a splendid performance and it is a real pity we haven't recorded it entirely. The performance began outside while we were approaching the house and they told us to SMS them when we would be near. When we arrived at the house, it was lit in various ways, the doors and windows were opening in a choreographed way, there were voices that called on us, then we climbed the hill behind the house where there was a sign "SIT DOWN" next to a bench. We sat on the bench and watched the house has that hill right behind it and from there it looks completely transparent. We sat on the hill and saw all the rooms on the two floors of the house, the scenes unfolded in those rooms. After a while, all the lights went down and a voice said "Come in". We went in, they led us with our eyes closed. They made the whole ritual of saying good-bye to the building through this performance.

#### **Were you the ones who selected the teams?**

We would make the selection, the former Shadow Casters participants would be acquainted with the application materials but in the final stage it would be the core team who would make the selection. In each city the first participants we would meet would be those who live in that city. They would usually have the hardest time. It is easy for the ones who come from outside, those who come from Europe to New York, for instance, and has allocated the next 25 days for being immersed in the project. But how do you switch off from your private life and prevent it from intruding in the project: what will you do so that it doesn't jeopardise either you or the others? The shifting of viewpoint will be much more aggressive for you since you have a determined and nearly private situation. Your position is clear: there are things that you question in your everyday life just because something happened that made you do it, but you usually don't question them because they are part of your life, you spontaneously turn around that corner and follow that direction.

**But that proves to be the most interesting posi-**



Photo: Andrej Zarnitskiy

non...

Well it is, although it is also very dangerous

**It is dangerous, but that is precisely the situation in which you cannot make a distinction anymore where the line is being drawn, what is the project and what is not...**

As a participant of Shadow Casters, you have to be able to control everything, each situation. We asked the participants to keep the record of everything about themselves, about the others, about the way in which they conquer the space by leaving traces. One of the participants in Zagreb found it overwhelming on top of it: her aunt died and she had to attend the funeral. So she went out of the project after three days. Then, after another two days, she wanted to come back but that wasn't possible since the project had already gone too far.

**Do you have the right, is that presupposed by the project that you are entitled to bring your life into it, or you have to behave as if you were...**

a guest

**Are you allowed to attend the funeral of your aunt in your own city, in Zagreb?**

You must certainly are, you may even invite all other Shadow Casters participants. You may include this situation into the project because it is a real situation and she couldn't do it because it was too early in the project in terms of knowing the principles and the possibilities of their implementation. It was also too early for us in the core team as this was the first edition of Shadow Casters: we worked on and we didn't expect that kind of conflict so quickly. Later on, nobody withdrew from the project in other cities, although we faced many different problems.

The problems of group dynamics are, on the one hand, connected to the question of authorship as well as the question of distribution of responsibility and the question of common language - both artistic and linguistic. For instance, when we worked in Italy where a larger part of the group would be Italian speaking, you use profusely Italian in your work and when everybody else is there English is *lingua franca*, much like Latin in the old days. This principle functioned very well in Shadow Casters until New York, where we experienced a *tour de force*. That was the first time that the majority of people who worked on the project were English native speakers and they didn't treat it as *lingua franca*. They started counting our commas and verbs, scrutinized the grammar, and they couldn't get rid of it, especially since the majority of them has never lived outside of the US or England. Also, they mostly didn't speak another language so they didn't have the experience of another culture regardless of how open they were as persons and artists. The question of other cultures is a very important element in such international projects that aim at certain change of perception and reflection on art, the reflection on collective action and the perception of the world. When you mispronounce something in English because it sounds logical to you - as you are constantly translating - an American or an Englishman who speaks French or Italian would understand this in a certain way, while the one who doesn't speak another language will not and will feel totally lost, and ignorance leads to aggression. A great fear appears and the point of your whole speech is being questioned, since you speak of some synchronicities, of universality, of the individuality of experience, of existing situations, perhaps even of masculinities. And in some situations you simply cannot afford to be transparent, for if you would, then you would be lecturing, you would dedicate yourself to theoretical and not to practical work. In Shadow Casters, all lectures are performances, mini-shows. The language experience in New York was a very important experience for us and we will have to take it into consideration for all future editions of Shadow Casters - for instance, now that we are preparing the project for Weimar. Before New York, we would have had two native English speakers in the groups at most and those people turned to have a special kind of openness and self-restraint or firmness so they didn't fall into confusion or aggression.

Another issue is the gender problem within the group dynamics. When we speak about gender problems in various network projects, the problems of different energies that depend on it - and these are the issues backed up by scientific research - we often tend to avoid this question out of desire to be liberal or politically correct. Women are usually more curious, they are the ones who would agree more easily to such complex projects as Shadow Casters, consequently, more women apply for the project. But if in a certain situation there is a majority of women, then all that is negative in female gender surfaces, they can easily make networks, they can easily establish common interest and where it doesn't exist they successfully hide that fact. Men enter automatically into conflict and for the most banal reasons: out of their own vanity, out of historically proven penetrative drive. Of course I speak of most banal stereotypes which, in turn, become very obvious when you do a project of this kind. I'm trying to explain why Shadow Casters are important also as a social project which has its spin-off variations and mini-discoveries of non-consumer nature, discoveries which do not enter the exchange with the audience but enable the artists to conquer a new space: the space of responsibility, the space of awareness on the decisions they make, towards themselves, towards the others and towards the world - they become aware of the power of what they can do. That is why we deal with those things. Women in group will always rather ignore the problem than enter into a direct conflict or a difference dialogue. In New York, on the contrary, we didn't have the gender problem as we made sure in the very choice of artists to make a balance that would make the work easier, but then we had the language problem that no one anticipated.

Shadow Casters are thus a complex artistic method, a new democratic system of art, a Post-conceptual performing and intermedia project, a network urban project.

## How did this experience of *Shadow Casters* influence your performance *Process\_City*, if at all?

*Process\_City* is, in fact, a forensic study of Kafka, a collection of Kafka's remnants. Kafka is anyway somehow in remnants, his oeuvre being an immense heritage of bits and pieces that people have been trying to read for ages and they usually come up with some pretentious interpretation of Kafka - political in a very superficial way. I was in possession of photographs of some American staging of *The Trial* where an African-American plays Josef K. while he is surrounded with dancing white masks. Besides that, we were bombarded for ages with a Kafka who was presented as a sick person, a psychic autistic, a politically unenlightened person who speaks of Totalitarianism by pure coincidence. His work was often interpreted through the prism of Totalitarianism, either religious or ideological. But here we have again the same story that we tell in *Shadow Casters*, the story of responsibility for Kafka says: I will substitute the fear of discontinuity for the fear of death. Kafka tells us that our fear of discontinuity, our fear of death and our fear in general produce all those compromises, all that indulging in bad habits which bring to Josef K. being indicted, he is indicted by himself, by the very fact that he is alive. He is arrested within himself. *The Trial* is by no means a metaphor of some specific legal system! Kafka was indeed an expert on legal matters as he worked as a lawyer in an insurance company - that was his everyday life - but he was interested in where is the human responsibility in all that and how a person could obtain the data or the solution when he didn't know he was lacking them in the first place. He created linguistic labyrinths and cages in his works and is forcing the characters to utter certain sentences, the Totalitarianism of Kafka's is hence incorporated in the text, it is in his manner of experimenting with his characters. And he does that by bringing his character into impossible situations and moreover deprives him of the right information on what brought him/her there, i.e. deprives him of the chance to shift his viewpoint, to see what he's lacking and how to resolve that situation. This is what actually happens in America right now but on another level. In America we are dealing with a nation who is deprived of the essential information about itself and the world around it, we are dealing with a thoroughly brain-washed nation that has been ruled by criminals for centuries.

Kafka experiments precisely with what happens if you take away from people the vital information on what they lack and they cannot perceive the lack, thus he puts them in Josef K.'s shoes. He is tremendously arrogant: the Josef K., and he constantly tries to be funny in situations in which he shouldn't be, he gets into conflict with those who could help him, Kafka places this situation into experimental conditions. The man is thirty, we celebrate his birthday and on his thirty-first birthday, he will be killed, this is a total experiment and this is something everybody forgets in their interpretations, they deal with cheap political labels whereas Kafka speaks exclusively of the individual's responsibility towards society, towards family, towards religion and towards nation, he sits through all sorts of identities, some emanant, some transparent, some oblique. Our analysis started from Deleuze and Guattari as we came across their book *Kafka*, or "Towards the Minor Literature". It deals with German literature within the Czech language area, moreover, Kafka was Jewish. It is a minor literature, the literature of the other in another. Kafka is a textbook example of this "otherness" on third level: a Jewish writer who writes in German in the Czech Republic. Here we have a conflict that the Jews were having both with the Czechs and the Germans. Being placed between two nationalisms and not being a nationalist Jew - Kafka was really exemplary in that respect. We found in Deleuze's and Guattari's text on Kafka a mention of a story in Kafka's diaries which no one ever mentioned: *That is A Dream*, with which we end the performance - apart from the *Before the Law*, it's the only part of *The Trial* which was published separately. There are also tremendous differences in editions and translations: there is a Belgrade edition as well as a Sarajevo and Zagreb one, and those editions differ quite a lot. The monologue with which we end the main corpus of the performance has a sentence from the Belgrade and Sarajevo translation that says, "She doesn't know", while the Croatian and Italian translations, as well as the German original, say "She knows", which changes the reading entirely.

There is no single Josef K. in *Process\_City*: the actors constantly change their characters. This is also a continuation of the *Shadow Casters* experience. We went even further and we change even within the scenes - with continuous shifts of viewpoint we maintain the permanence and emphasise the hyperfluidity of both Kafka's work and our approach to performing arts. On the other hand, there is the inspiration from the Orson Welles film version that determined the intermedia part of the project. The important thing is that *Process\_City* is not a finished project, it unfolds further and we are preparing two more parts which are much more connected with the experience of *Shadow Casters*. Namely, they will take place in the city - on the streets - this will be the interweaving of urban hypertext and the multi-located nature of Kafka's oeuvre.

## Why didn't the three parts take place simultaneously?

It is nearly impossible to make a serious kind of research theatre if you do not have an infrastructure or an institution behind you. In the beginning, it wasn't my intention to play in the performance. This is an almost schizophrenic situation. The structure of the performance is quite complex: we work with seven or eight live cameras which have to be directed, each segment has to be thought of and prepared - which cameras records and when, suggest solutions and still keep the structure open for improvisation. This performance goes through constant changes, not once was it identical, neither as regards the camera shots nor as regards the performing itself; it even changes in the selection of scenes. At one point of work, I had to jump in to save the project, I had to pull it from within as some people I worked with had to leave

I reduced the crew to a controllable minimum, which was three actors including myself and two VJs, in the last minute, I found another collaborator, a young director Josip Visković, who saved the project. I told him I needed a person from the outside who would watch the performance in the last days before the opening night. Also, if it weren't for the Festival of Croatian Film which provided us with public visibility and gave us a concrete time schedule: we would have had great difficulties finishing the project. I won't even speak of the second and third part of the project that require truck rental and the transformation of the truck into gigantic beds that would drive around the city with people lying on them.

#### But this will happen?

It will happen and we are working on it. Still, this is really hilarious as we talk about a project that costs a fortune. An immense number of talented people in this city gave up because of production conditions or they decided to withdraw into their own small controlled boxes.

#### What do you think was the reason for that?

It is the reflection of what happened in the political sphere, as a consequence of utter helplessness. I remember the time when the whole conflict began in Yugoslavia and in Croatia, before that, we still had the impression that the progressive opinion somehow prevailed out there; you suddenly realise that the notorious circle of your same friends is terribly small. It was clear to me from the very beginning that crises would happen, I even dreamed of them, I had nightmares. The day before the Dinamo - Croatia zvezda football match I was going to London and I dreamed of slaughter, of neighbours killing each other. And when all this happened in reality, when black legions ravaged Pakrac, Gospić and so on, when Tchetniks and Arkan's guys slaughtered around - I was certain once more that one day we would have again the train to Belgrade.

As a consequence of the situation, a whole range of performing artists withdrew into something which seems logical from the outside, and that is the questioning of language. We have this tradition in Croatia and Yugoslavia, we have experimented with certain things even before they did it abroad but that is not a problem anymore, I mean, this is not the subject we should deal with. At this moment, we have to deal with the roots of reality, we have to create new foundations of continuity.

#### Tell me about the onset in your work?

If you want to do something seriously you have to constantly put yourself to the test. In that sense, my work was very transparent since the mid-80s. It was far from easy as to a large extent I gave up on my career of an actor and director in the mainstream theatre and at that time I was absolutely the only one who did it. Back then, there was nothing of the kind. On the contrary: Brzozovac was giving up his alternative position and had begun to study at the Academy in order to gain legitimacy. He began assisting (Jolka) Juvenčić and thus moved from a certain off situation into the mainstream. Pordava didn't exist anymore, Kugla was getting a bit tired, there was a fairly decent classical theatre.

As for the viability of such work, the only thing that excited back then was the benevolence of Centre for Culture which was ready to provide space and perhaps some equipment. Until the mid-80s there was not even a festival to show such work, only then did the festivals like Eurokaz or FUAT appear. After the decision to get out of the mainstream theatre and continue my own research - i.e. to let myself, as Guy Debord would say, go "roving" on the open sea - it became fairly easy. On the one hand, I did commercial work - films, TV, radio, a few international co-productions - which enabled me to be financially independent. I always made my projects by ways of finding sponsors. We would always collect some money or materials by ourselves and then went to negotiate with the production houses such as OKO, PM Gallery, Gallery SC or Centre for Culture, or later OKO.

When the madness burst out in Croatia and Yugoslavia in '91, I realised that the art I was doing had no sense anymore. It seemed all so absurd compared to what was going on around me - it was all one huge fake performance, people waving with chequered flags or banners with four S's while they were being pick-pocketed from behind. On the other hand, I realised, as one of co-founders of the Anti-War Campaign, that I didn't manage to do enough good with my political actions, that I didn't manage to prevent this horrendous evil and manipulation; so I got engaged into a different kind of political work and a kind of social-political projects. The first thing was actually gathering energy: the energy to do something at all, thus I did anything in art for a year and a half. I didn't attend one single theatre performance, or a movie, nothing! I wanted to purify myself from all this and I worked only on helping other people, directly or indirectly, as well as studying healthy lifestyles, meditation, ecology, gathering funds for the Anti-War Campaign, etc. Meanwhile I realised that the only way to do things was through group dynamics and networking, this is when I made my first projects based on these principles, projects which were a novelty even within the European context. Back then, things were not as transparent as today. They were not part of a European policy and they were not as studied and sophisticated as today. I got acquainted with the functioning of the non-governmental sector in other countries as well as of the Peace Movement and humanitarian organisations worldwide. I realised I had nothing to offer anymore as the absolute author of Gesamtkunstwerk. Naturally, my personal view is still specific only in the context of a collective story. This line of thinking led to projects like Flying University in 1993 in Belgium, which was a sort of utopian vision based on a social-political analysis of the actual state of affairs in the world, a project that investigated the phenomenon of identity and identification in the light of the tragedy of Yugoslavia wars along with the process of European unification, a project pleading for the creation of a new concept of reality, free of manipulation of society, family, nation, religion, ethnicity, generation, sex, employment, education,



ideology history and money. Then there is also Earth Stations, a project conceived in collaboration with Ivana Monokovic, Alek Kurt and Ivana Cokovic, planned to be executed within the frame of the manifestation Luxembourg European Cultural Capital 1995. Unfortunately, the project was not accomplished in its full scope. If it were, it would have been one of the first artistic projects that would have made the use of the Internet - back then in its primordial phase - the way it is often done today in its adolescence, so to speak, as a medium of functional exchange of power, knowledge and creativity, as a tool of obtaining a full-circle view in the structure of the process of collective creation. After a one-year work on projects that would involve around 50 international artists, the projects would be divided into three categories - accomplished projects, an auction of ideas to be possibly materialised in another context, and utopias - and presented in three Luxembourg castles. Simultaneously, there would be workshops for creative forms of life and work, structured according to holistic and interdisciplinary principles, a short while later this formula would become the foundations of such renowned schools as the Brussels P.A.R.T.S. or Amsterdam Dasara. The project was not accomplished due to the Luxembourg government which didn't see its interest in this broad vision of culture and eventually decided to follow a much more conventional and repressive version of a European Cultural Capital.

These projects are not *Shadow Castles'* predecessors merely because of their intermedia nature, but also in terms of method. They represent a method of reflection and one of the vital segments of *Shadow Castles'* is the relation towards the city: the city as hypertext, the city as the time bank in historical and lateral sense. *Shadow Castles'* study the city as the *Theatre of Memory*, as a mega computer, as the most complex machine that man has ever created, which incorporates the whole human experience, and which functions on the basis of collective compromise in order to survive: this time bank is such that you can buy it any time and borrow somebody else's time.

On the one hand, there is the method, and on the other hand, a city that is a physical hypertext, a document of time, a time structure. If you change the functions of the rooms in this flat in which we are talking right now, you would change the time of the people living and working in it. Space is the organisation of time. If you make a new path in the park over there, where it never existed before, you changed the choreography of the inhabitants of that district. I wrote a text in 1995 entitled *The Invisible Architecture*, in which I said that the town planners and architects are those who choreograph the city. What we found thinking in *Shadow Castles'* was the discovery of urboglyphs, a secret language which one inscribes in the city thus transforming his/her empirical substances into symbols. This is what the method of *Shadow Castles'* reveals: how to read the city with your own body, e.g. how to discover one's own habits by using public transport ride. All along, there is an imperative to focus on the process, the emphasis on creating working conditions without determining the work by force. We also incorporated in our working process scientific methods of Simmel and Goffman, including the experience of New Sociology, all the way to Mariela Soler and other taken and Americans, we use shadowing as well as the method of studying the so-called small history, as historians who examine a certain period of history through the diaries of priests, heretics and nuns, bills for medicines or clothes or land contracts, instead of big events, thus revealing a much deeper story through these fragments.

One of my lectures within the frame of *Flying University* that I led through Belgium universities, for instance, was the history of Europe from Dracula to Richard III, precisely because the examples of Dracula and Richard III blatantly confirm the political manipulation of historical evidence. From the historical point



of wine, both Richard III and Dracula were highly positive figures, not only in their local surrounding, for the Romanians or English people, but genuine examples of modern or, one might even say, contemporary politicians, they had certain traits that their time did not recognise: they were different and that bothered their contemporaries. Richard III made peace wherever he could, he made the first peace treaty between the English and the Scots and at the moment when he made peace, the English Parliament annulled the testament of his brother and elected him king, which means he didn't usurp the kingdom as the Tudors later asserted. This fact can be found in the archives of the English Parliament as these were the only books that the Tudors could not fabricate. The subsequent image of Richard III and Dracula as criminals was actually a historical manipulation of their opponents: the so-called victors. This method of studying history was implemented also in *Shadow Casters*. When studying a city, that mega structure, you have to deal with history as well as with the diamaturgy of space, you have to study which types of content are in collision and which in harmony.

When you mention *maieutics* and *synchronicity* - although I understand what you mean - I don't really see a transparent explanation - I see the description of a situation and the word attached to it, but I miss a mediating sentence, a kind of definition that is not a lived example. How would you explain *synchronicities* and *maieutics* without quoting examples...

Both *maieutics* and *synchronicity* can be defined in a nearly classical manner - as found in some encyclopaedia or dictionary. It is about the quest for truth. *Maieutics* is a method of reaching certain truths through Socratic dialogues - a genre used by many Greek philosophers, Plato being the most famous. The realisation would usually be achieved through questions and answers of the interrogator and the one who replied. In *Shadow Casters*, *maieutics* is not merely a method of searching for truth or realisation: it is a way of communicating. Here the truth does not arise out of classical form of dialogue but it turns into a kind of cross examination where the direction of interrogation, the roles of interrogator and the one interrogated, the number of interlocutors and the subject constantly change. Moreover the trust in the wholeness of the world gives us in *Shadow Casters* the possibility to make everything enter a dialogue thus turning the situation itself into a question and a physical action into an answer. It is this trust in the oneness of the world that brings us to the idea of synchronicity which I interpret following quite faithfully the Jungian line. Jung found inspiration and confirmation of his theories of synchronicities in Quantum Physics and New Mathematics. We added to it the Chaos Theory and the new approaches to Thermodynamics and Movement. Synchronicities are meaningful coincidences which can be explained by time-space continuity. Or as Ilya Prigogin would say "A spontaneous formation of coherent structures." In *Shadow Casters* we strive to evoke synchronicities and create conditions of collective existence in certain time-space continuity in which such occurrences are possible. At times we produce them by leveling together several different cognitive-practical situations - one might even say that we direct them - and then things unfold on their own. We try not to start from the idea of product or the idea itself but to let ourselves flow with the process, listen to the forces and shapes offered to us by nature. Thus our faith in the interlaced character of things, our trust in fate and realisation, are implemented and not merely offered as theory. Yet both - the deliverance of truth through the form of dialogue as well as the non-causal dance in holistic reality - actually lead to the shifting of subject, creating trust in the otherness and the overlapping of identity. It is about recognising oneself in the other and in otherness and in establishing a broader form of self-realisation through permanent inner dialogue.



titlu: Dăruț. Imaginații care dăruțesc (Premiere Natională)  
 producător imagine: Festival "Giuseppe d'Adda" 1999. București  
 distribuitor: Anadol. Pavilion Expo'99, București  
 2000. La Palatin. 1999.

#### ONS PRECIDENTE

"I am a dead creature/for a change - various positions. Pavilion  
 Expo'99, București. La Palatin. 1999.

"Eufonia (dead scene) premiere. Pavilion "Giuseppe d'Adda" Festival  
 "Giuseppe d'Adda". București. 1999. Distribuitor: Anadol. Pavilion Expo'99,  
 București. 2000. La Palatin. 1999.

"Hologram performance installation. Pavilion "Giuseppe d'Adda" Festival  
 "Giuseppe d'Adda". București. 1999. Distribuitor: Anadol. Pavilion Expo'99,  
 București. 2000. La Palatin. 1999.

#### PERFORMANCE DESCRIPTION

The audience follows the performance through the interior and exterior spaces of the La Colombe's Expo'99 Pavilion in Bulgaria.

The audience follows the scenes inspired by Gustav Flaubert's "Madame Bovary" and is led by a large drawing of the numbers of their tickets. The draw and the possible winning of the prize directs their path and separates them from the group.

The production performance installation begins as an entrance call for the other (with their eyes) individualized the audience towards a treatment of monumental or through different cultures and our languages are come in contact with or with them the audience discovers that the others come from the interior from the street. In this place where actors, mixed in with the passerby, exchange ideas and it is they and they are down into a banquet next party that keeps indefinitely.

# Solo za tijela koja čitaju.

O publici

i komadu *Un après-midi* Antonije Baehr i Henryja Wilita

autorica Petra Sabach

8 engleskog prijev. Borislaw Grala

## Solo for Reading Bodies.

On Audience

and Antonia Baehr's and Henry Wilt's *Un après-midi*

featured by Petra Sabach



*Fig. 0*

Jean-Philippe / author make up product one

PLEASE CHOOSE  
THE ADEQUATE  
DISTANCE BETWEEN  
YOUR EYES  
AND THE TEXT  
SO  
THAT  
YOU  
ARE  
ABLE  
TO  
READ

Molimo vas da odaberete  
odgovarajući  
razmak između  
svojih očiju  
i teksta  
tako  
da  
biste  
mogli  
čitati  
nasamo

## Prélude 2 / Preludij 2:

Take a clock and make sure that you start exactly at 0'00 of the score, so that you are synchronized with every other solo interpreter. Whatever happens in your solo, it is important that you respect the time-score.

Uzmite štopercu i postavite je na 0'00 kako biste bili sinkronizirani sa svim drugim solo tumačima. Štoga da se dogodi za vrijeme vašeg sola, važno je poštovati vremensku ograničenja.

## Lude / Ludij:

Decide when it's time for you to start the solo and go ahead

0'01

Read and interpret the following instructions.

Dear Interpreter,

Here are some general instructions for you.

- Relax and let yourself be guided. It's a challenge.

- Do what your MD text tells you to do.

The MDs words are edited. So there are cuts and silences. Don't worry the voices text are always back after a silence. You won't be left alone. I edited the voices words so sometimes you'll hear a male voice, and sometimes a female voice you are free to ascribe all kinds of gender to the writing persons. Sometimes they change abruptly.

- You can readjust your volume glasses, put your earphones on-plugs back in, blink to water your contact lenses, etc during the reading show if you need to.

- Don't try to be in sync with anybody. Just follow your personal MD instructions. It doesn't matter what the other interpreters or the audience does.

- Don't try to be funny or exaggerated.

- Don't try to entertain the audience.

- Just stay with the instructions. The more you concentrate on them, the most thing it is to watch the piece. It's not about creating with interpretations of the instructions. It's about following them the best you can.

- Don't try to hide your mistakes and your corrections!

- If you don't understand something, don't skip the instruction but interpret it. That is, don't wait until you understand something again but make up a meaning and stay active.

- The same is true for when it gets too fast, don't wait until it gets slower again, but just try to do the most of it you can.

- Pardon the speakers writers if when they make a slip of the tongue on the recording language lapsus.

- Right after the show there'll be 15 min. to take a photo of you.

- "Stop button" Stop reading for if you have a major problem. If you think you can solve the problem yourself, just go backstage (leave the list), fix it, figure it out and come back to continue. It doesn't matter if you lost synchronicity.

- If you think you can't solve the problem alone, look at Antonia Wiener Hirsch (see fig. 2) and raise your finger. She will walk backstage with you. But hopefully, you won't have any problems.

- I can't promise to make you happy.

- It's an exercise in concentration.

Don't try to move in slow motion.

Thank you very much.

Henry Wilt

Petra Sebesch

Odlučite kad ste spremni započeti solo i krenite

0'01

Pročitajte i protumačite ove upute

Dragi tumaču,

Ovo su neke općenite upute

- Opustite se i dopustite da budete vođeni. To je izazov.

- Učinite što vam kaže vaš MD tekst.

- MD-ove reči su uređene. Imaju nasove i škrta. Nije bitno, glasovi teksta su uvijek vrati nakon škrta. Nemojte ostati sami. Tako sam uređila glasove reči da ćete ponekad čuti muški glas, a ponekad ženski osobama koje čuju možete pridati bilo koj spol. Ponekad se naglo mijenja.

- Bude li potrebno slobodno podestati glasnoću načelo, ponovno stavite slušalice iza uši, isprinite kako biste navistili kontaktne leće, itd. za vrijeme čitanja.

- Ne trudite se biti sinkronizirani n sa kim. Sledite svoje osobne MD upute. Nije važno što rade drugi tumači i publika.

- Ne trudite se biti zabavni i nemojte preterivati.

- Ne trudite se zabavljati publiku.

- Naprosto sledite upute. Što se više usredotočite, to je bolji komad. Nije stvar u kreiranju tumačenju uputa. Stvar je u tome da li sledite što kaže možete.

- Ne trudite se sakriti svoje greške i ispraviti!

- Ako nešto ne razumete, ne preskačite uputu nego si je protumačite. To jest, nemojte čekati dok opet nešto ne shvatite, nego umislite značenje i ostanite aktivni.

- Isto vrijedi i za slučaj da vam postane prebrzo, ne čekajte da uspon, nego nastojte obaviti koliko možete.

- Oprostite govornicima pisama kad nešto pogrešno odgovore na snemu pogrešno napisu.

- Odmah nakon završetka, imat ćete oko 15 minuta da se fotografirate.

- "Tipka Stop" Prestavite čitao narediti i na ozbiljan problem mislite li da ga možete sami riješiti, ođdite sa pozornice (pustite tekst), riješe stvar, umislite rješenje i vratite se kako biste nastavili. Nije važno ako spadnete iz sinkronije.

- Ukoliko ne možete sami riješiti problem, pogledajte Antonju Wiener Hirscha (vidi sl. 2) i podignite prst. Ona će doći k vama sa pozornice. No, nadajmo se da nećete imati nikakvih problema.

- Ne mogu vam obećati da ću vas usrećiti.

- To je vježba koncentracije.

Ne pokušavajte se kretati usporeno.

Hvala vam,

Henry Wilt

Petra Sebesch

The score presented above, is the cheat paper for the interpreters of Baehr's and Witt's *Un après-midi*, which I have re-adapted for the present solo. You can reconstruct the original-score, if you read the text with all terms struck out and if you leave out the terms in gray colour. Try to reconstruct it within one minute.

Gornja partitura je šalebihar za tumače djela *Un après-midi* Baehr i Witta, koj sam preuredio za ovaj solo. Možete rekonstruirati izvornu partituru čitajući preletene pojmove i izostavljajući pojmove isključeno sivom bojom. Pokušajte to učiniti za jednu minutu.

## 6'09

## Ingredients, history and making off *Un après-midi* / Sastojci, povijest i nastanak *Un après-midi*

The first version of the piece *Un après-midi* was performed in April 2003 in Aulendorf, Berlin, before being premiered one month later in the festival *Reich und berühmt* at Podewil, Berlin. The ingredients of this show consist of 4 minded players, 4 recorded mindsets, 1 recorded CD, 4 interpreters and 1 light/sound technician. Furthermore, there is a space without any props, except one suspended big black curtain that separates the left from the right side of the stage, several marks of different colours on the ground and four ghetto-blasters around the stage. Other sound equipment, steered by the technician is used to make the CD audible to the audience. In the versions I saw (Berlin #6 and Frankfurt #7), there was no special stage floor and the windows were opened. As usual, the stage is in front of several rows of chairs for the audience.

Prva verzija komada *Un après-midi* izvedena je u travnju 2003. u Aulendorf-u u Berlinu, prije no što će biti premijerno izveden mjesec dana kasnije na festivalu *Reich und berühmt* u Podewilu, u Berlinu. Sastojci za ovaj komad uključuju 4 mislodejatelja, 4 snimljena mislodejela, 1 snimljeni CD, 4 tumača i 1 tehničara za svjetlo i zvuk. Nadalje, tu je prostor bez rekvizita, osim velike crne zavjese koja dijeli lijevu od desne strane pozornice, nekoliko raznobojnih oznaka na tlu i četiri ghetto-blastera oko pozornice. Dodatna zvučna oprema, kojom upravlja tehničar, omogućuje da se CD čuje u publici. Na obojicama kojima sam prisustvovala (Berlin #6 i Frankfurt #7), nije bilo posebnog pozorišnog i prostora su bili otvoreni. Kao i obično, prostor pozornice se nalazi pred nekoliko redova sjedala za publiku.

## 7'10

The interpreters of *Un après-midi* are chosen in the city where the show is performed. They change from one show to the other. The crucial point is that none of the interpreters knows the instructions before performing them. Second, it has to be highlighted that the four interpreters are asked to dress and behave in such a way that they pass as another gender. In the Frankfurt version (*Un après-midi* #7, 25 August 2004), Antonia Baehr and Henry Witt decided to choose interpreters who had lived at least for a while as a woman or declare themselves a woman. So the four interpreters were asked to pass as men, which does not explicitly mean to reproduce all circulating stereotypes of masculine behaviour, but to take over a convincing temporary identity as a man.

Tumači za *Un après-midi* biraju se u gradu u kojem se komad daje. Mjenjaju se za svaku izvedbu. Ključno je da nijedan tumač nije upoznat s uputama unaprijed, prije no što ih izvodi. Drugo, važno je naglasiti da se od četiri tumača traži da se odjenu i ponašaju tako da izgleda da su suprotnog spola. U frankfurtskoj verziji (*Un après-midi* #7, 25 kolovoza 2004.), Antonia Baehr i Henry Witt su odlučili odabrati tumače koj su neko vrijeme živjeli kao žene i se opinjavaju kao žene. Četiri tumača su bili zamoženi da se prave da su muškarci, što ne znači zavrno ponavljanje stereotipa muškog ponašanja, nego uvažavanje uvrštenog privremenog muškog identita.

## 7'55

Once the audience has taken their seats, the performance starts by verifying the synchronicity of the four CDs and the technician's CD. From this moment on, the whole performance is steered by the recorded instructions. As one of the audiences, you will perceive four corporeal interpretations of something that you don't know. As a part of the performers, you will perceive one soundscape of something you don't know beforehand. From the beginning to the end of the performance, a nearly imperceptible "soundscape" is emitted by the four ghetto-blasters surrounding the stage. This "soundscape", inspired by James Ladd's "taught to box", is the splitting of a sound recording into four frequency bands, which are then played back on the four boom

Nakon što publika zauzme mjesta, izvedba započinje provjerom usklađenosti četirju MD-a i tehničarove CD-a. Od tog trenutka, čitava se izvedba odvija prema snimljenim uputama. Kao dio publike, primijeti ćete četiri tjelesna tumačenja nečega što vam je nepoznato. Kao jedan od izvođača, primijeti ćete partituru nečega što vam nije otprilike poznato. Od početka do kraja izvedbe, gotovo neprimjetan "zvučni krajolik" emitira se iz četiri ghetto-blastera koji okružuju pozornicu. Taj "zvučni krajolik", nadahnut komadom "taught to box" Jamesa Ladda, u stvari je podjela zvučnog zapisa na četiri frekvencijske širine, koje se onda emitiraju preko četiri uređaja. Dok je James Ladd snimio izvedbe Preliuda a *L'après-midi d'un faune* Claudea

<sup>2</sup> Cf. as well to Gary Wolfe, *Critical Environment: Postmodern Theory and the Orphicities of the 'Outside'* (University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1998).



is not enough to consider only what he writes, for Deleuze's writings constantly process the productive differential between what he says and how he says it. His texts are about anything else than the processing of this shifting gap between the specificity of each single matter and the method it unfolds. The virtual as an emergence of possibilities is already part of the procedure longing for it, although this emergence as an emergence can neither be controlled nor produced. There is no guarantee for the virtual. Only by the very process of a specific writing against the real real, the deleuzian virtual has a chance to emerge as the potential to write otherwise. The virtual thus produces its latent presence only by a permanent processing of and within the actual determinations. That's why the virtual vanishes when you insist in affirming its presence. Without process, there's

no virtual

The virtuality I see at work in *Un après-midi* derives from the fact, that the audience can not hear the instructions. Even if there is another soundlayer besides the discrete "soundscape" described above, there is no means to "know" the concrete instructions. The soundlayer audible to everybody in the audience includes Debussy's *Prelude à un après-midi d'un fleuve*, some rather technical and specific instructions for body movements, and a dialogue taken from the film *Kings & Desasters* made by Werner Hirsch. It thus offers a lot of different layers to "read" the ongoing life and precise movements, but the audience can never be certain, that their interpretation-layer is identical to the one that steers the movements.

To be clear: Important is not the fact that you do not know the instructions. There are so many performances and nobody cares about the cue-text for the performers. It is something else which is at stake at this point: Precisely because you know, that the whole performance is steered by instructions, you know that you do not know them. And in staging this impossibility of knowledge – control or a total understanding by the audience, the actual movements and their principles, motivations and schemes let emerge the potential for their attenty, that is virtuality. Therefore *Un après-midi* is no longer a performance about knowing and understanding, neither about identifying nor emotions. It is a landscape, a mapping of a thought – a body, many bodies, sensations. It just processes what the audience does anyway: producing a show by its gaze and interpretations. Permanently balanced within this gap between the latency of present scenes, cybernetic programs etc. and the concrete gestures, postures and attitudes, asking to be reshaped in any single moment, in any transformation of their actual configurations: the audience finally becomes what it is: a multiplicity of reading bodies, extremely productive

yer Deleuziovo pisanje stalno procesuiru produktivnu razliku između onoga što on govori i načina na koji to čini. Njegov su tekstovi upravo o procesuiranju tih jazova između specifičnosti svake pojedine stvari i metoda koju razvija. Virtualno kao pojavljivanje mogućnosti već je dio procedure koja za njim traži, premda se to pojavljivanje kao pojavljivanje ne može ni nadzorati ni proizvesti. Nema jamstva za virtualno. Jedino samim procesom specifičnog pisanja protiv stvarnog stvarnog ima deleuzijsko virtualno izgleda pojavi se kao mogućnost drugaćijeg pisanja. Virtualno proizvodi svoje latentno prisustvo jedino stalnim procesuiranjem konkretnih određenja i unutar njih. Zato virtualno nestaje kad nastojite potvrditi njegovo prisustvo. Bez procesa nema virtualnog

Virtualnost koju vidim na djelu u *Un après-midi* proizlazi iz činjenice da publika ne čuje upute. Iako postoji još jedan sloj zvuka osim gore opisanog "zvučnog krajolika", nema načina da publika "zna" konkretne upute. Zvuk koji mogu čuti svi koji su u publici uključuje Debussyjevo djelo *Prelude à un après-midi d'un fleuve*, neke tehničke upute za pojedine kretanja i dijalog iz filma *Kings & Desasters* Wernera Hirscha. On dakle nudi razne slojeve za "čitanje" malih preciznih pokreta, ali publika ne može biti sigurna da je njihov sloj tumačenja jednak onome koji upravlja kretanjima.

Da se razumijemo: nije važno to što ne znate upute. Ima toliko izvedaba i nekoga nije briga za slagoviti izvođačima. Radi se o nečem drugome: upravo zato što znate da će tajom izvedbom upravljati upute, znate da ih ne znate. Uprizorujući tu nemogućnost znanja, nadzor ili potpunog razumjevanja od strane publike, stvarni pokreti i njihova načela, motive i sheme dovode do pojave mogućnosti svoje drugosti: to jest svoje virtualnosti. Stoga *Un après-midi* više nije izvedba o znanju i razumjevanju, ni o identifikaciji i osjećajima. To je krajolik, kartografija misli, tijela, mnogih tijela, osjećaja. To je proces: ono što publika onako brili proizvodi komad svojim pogledom i tumačenjima. Trajno balansirajući nad jazom između latentnosti prisutnih partitura koreografskih programa itd. i konkretnih gesta, stavova i držanja – koji traže da budu preoblikovani u svakom trenutku u neku transformaciju svojih konfiguracija, publika konačno postaje ono što jest: višestrukost tijela koja čitaju, i to iznimno produktivna višestrukost.



Fig. 2



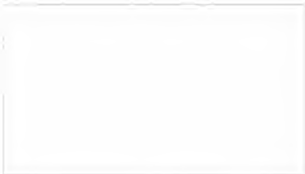


21'03

## Interlude 2 / Interludij 2

Please take 90 seconds to remember or imagine the map that John Cage proposed as the score for his Solo for Voice 3, a map which has been one of the starting points for *Un après-midi*.

U vremenju od oko 90 sekundi pokušajte zapamtiti i zamisliti kartu što ju je John Cage predložio kao partituru svoga djela Solo for Voice 3; ta je karta bila jednim od polazišta za *Un après-midi*.



22'33"

## Audience / Publika

While thinking of the audience as multiplicity of different reading bodies, I found the following definition in my old school Dictionary of English

Razmišljajući o publici kao o mnoštvu različitih tijela koja čitaju, razmotrimo je po staru definiciju publike

### au-di-ence n.

1 [GC] the people listening to or watching a performance, speech, television show, etc. *The audience was/were very excited by the show.* 1 an audience of 20,000 2 [C] a formal meeting between somebody powerful and somebody less important. *The queen allowed him an audience of 20 minutes.* 3 [U] law freedom to be heard, as in court.

Dictionary of Contemporary English. An unkorrigiertes elektronisches Wörterbuch für Schuler und Hochschüler. Langenscheidt, Langenscheidt, Langenscheidt, 1999.

### publika f (kles. evr)

1 skupnost onih koji prisustvuju čemu kao gledaocima i slušaateljima 2 javnost 3 narod, masa

> **Čitalačka –**, **kazališna –**, **križičevna –** i sl. javnost, **široka –** zainteresirana i kvalificirana javnost u najširem smislu

Vokalne Arhiv (Arhiv Glasbenog jezika) Zagreb, Nova (okvir 1999)

First of all I thought about the striking difference between this definition and the audience in *Un après-midi*. The audience – I had counted around 80 persons in the Frankfurt version – was no longer qualifiable by mass characteristics, neither by a homogeneous reaction. But when I came to the last point, which inverts in a way the audience is

Prvo upada u oči drastična razlika između ove definicije i publike u *Un après-midi*: publika – sklopila sam oko 80 osoba na Frankfurtskoj sveđici – nije više bila odnositeljica po svojim masovnim odlikama, niti svojom homogenom reakcijom (ukupnost). Posljednje primjeka, međutim, koj na neki način stavlja aktivan udio publike, poziva je primjerom u

agency as that which is heard in a certain conventional setting, I thought, that this was exactly the point in *Unapologetic*: An audience listened by another audience, the same audience, other, audience of the audience. And while contemplating these words even longer, it suddenly came to my mind that as, part, of the audience on stage, I have been very excited by the show. And finally, has the temporal interstice of *Unapologetic* – lasting either 35 or 20 minutes – not been accorded by the generosity of King Antenna and Queen Henry? How could one describe then the relationship between those four and a audience?

There are ways to perceive and ways to conform

There are two ways to perform perceiving and ways to perceive performing. Perception of the performance of perception as a performance. Persons who perceive the performance of perception as a performance are called *audiences*. Persons who perform the performance of perception as a perception are called *performers*; at least if they do it in the very presence of persons who perceive their performance performing the perception. A performer is thus already a part of the audience, as the audience is a constitutive part of the performance. Performing audiences perform performing performances.

Or reading bodies reading bodies reading bodies

slučaju Un aprie-moi: publika koja izvedocu prihvati u svoju publiku, isto tako zainteresirana u kvantitativnu, u publiku publike. Pao mi je na pamet da sam kao da publike ne pozorno bile vrlo uzbuđena izvedbom i raspoloženje, nije li vremenski intenzivno u predstavi Un aprie-moi – trajala je 35 a ne 20 minuta – odobren zahvaljivo volikudnostu Kralja Antoinje i Kraljice Henry? Kako, dakle, opasni odnosi launja-va i publike?

Postoje različiti načini percepcija u izvedbi. Postoje različiti načini izvedbe percepcije: postoje različiti načini percepcije izvedbe. Percepcija izvedbe percepcije kao izvedbe. Osobe koje percepciju izvedbu percepcije kao izvedbu zovu se publika. Osobe koje izvedbu izvedbu percepcije kao percepcije zovu se izvođači, barem ukoliko to čine u prisutnosti osoba koje percepciju njihovu izvedbu izvođenju percepcije izvođači je tako već do publike upravu kao što je publika konsistentni do izvedbe izvedbu publika izvedbu izvedbu. I tleka kao čitav tleka kao čitav tleka kao čitav

24'57

### Postlude / Postludij:

Please take now a photo of yourself and send it to [sabosch.petra@freenet.de](mailto:sabosch.petra@freenet.de) in order to take part in our documentation of the solo for reading bodies. Please add a note, whether you want your photo to be shown in an exhibition *On Audience* or not, we are preparing for the Centre Georges Pompidou in Paris (September 2005).

Thank you very much of having run the solo!

Valery Izrael

Dietrich, S. 2000.

Molim vas da se suda fotografirate i da zatim pošaljete fotografiju na soboski perzoforenet de kako bi ona bila unširana u našu dokumentaciju ovog suda za ljeka koje čita-ju. Molim vas da dodate bijesliku o tome želite li i ne da vašu fotografiju bude prikazana u sklopu naše izložbe O publici, što je pripremano za Centar Georges Pompidou u Parizu (julan 2005.). Hvala vam što ste čekali ovaj solot. Svakdo dobro.

Petrina Sobosch

39'57

End / Krai



JANOS SUGAR:

# Zagreb Time Patrol

exLibrisFestival

VIKEND 4

28. - 30. svibnja

11 h, 20 h, Glavni kolodvor

Na gradskom trgu postavljena je kampa ljudica. Svakom tko doklografiju može nazust dikirat 10 minuta, dobiva 100 kuna. Transkripti teksta va bit će objavljeni kao novine s naslovom Time Patrol i prodavat će se u kioscima na trgu.

Namjera je proizvesti dokumentarac. Oja je buduća vrijednost neprocjenjiva - upravo stoga što se čini da u sadašnjosti nema nikakvog značaja. Recimo, što bismo dali za vjeran transkript uspudne konverzacije koja se zbiva u poštanskoj kočiji na početku 19. st?

S druge strane, kao rezultat tehnološkog napretka privlači se sfera neprestano žrtvuju: elektnu komunikaciju, suradnju i koordinaciju plaćamo sve manjom sigurnošću naših privatnosti i tajni. Sve gostite: telefon, e-mail, tekodine kartice) se može kontrolirati (iplunski sateliti, nadzorne kamere, sustavi za prepoznavanje licaonoma, automatsko pretrazivanje i softversko filtri na internetu) te je stoga u svakodnevnoj komunikaciji lakše pretpostaviti da smo neprestano u javnosti.

Janos Sugar je studirao na Odjelu za kiparstvo pri mađarskoj likovnoj akademiji u Budimpešti (1979. - 1984.) između 1980. i 1985. bio je aktivno uključen u izložbe i performanse interdisciplinarnih umjetničkih skupine Indigo koju je vodio Miklos Erdelyi. Sudjeluje na međunarodnim i nacionalnim izložbama od sredine 1980-ih, 1992. oticao je na dokumente D. u Kasselu, 1996. na Manifest 1 u Rotterdamu. Stipendist programa Artsink Residency na Cleveland Institute of Art, 1994. 1997./98. boravio na dvanaestomesečnog te 1999. na tromesečnoj stipendiji pri Experimental Intermedia u New Yorku. Filmovi su mu prikazivani na Anthology Film Archives u New Yorku 1993.



Janos Sugar: Zagreb Time Patrol, 2004. (slika: Vera Mikić)

www.vera-mickic.com



Ovo je antologija postojanje. Život u nekoliko redova ili od nekoliko stranica, bezbrojne nesreće i avanture skupljene na jednom mjestu u tek prikriti riječi – posilani život, oni koje su postali, kroz što zna kakve služavnost, čudne poeme.

Michel Foucault: The Life of Infamous Men (La vie des hommes infames)

[ZUMIRANJE]

# Vremenska patrola, populistički slušatelj

Beata Hock

S engleskog previla Lanta Petro

## Intro I. Sugárova izmještanja konteksta

"Gibane i pomicanje konteksta" eksperimenti u povezivanju privatnih i javnih situacija, različitih žanrova i pojave kojima upravlja služavnost, a koje izvorno nisu povezane, karakteriziraju rad Jânosa Sugára posljednjih godina. U "video operi" <sup>1</sup> iz 1987. eksponirao je tekst snimljenog razgovora o radu video-rekordera pri snimanju jedne suvremene opere koj je vodio s video-tehničarom čime je izmjestio tekst i promijenio, ili čak poništio, njegovo prvotno značenje. Drugom je prilikom uradio da posjetitelj na otvorenu jedne izložbe u IGA, u Dunaújvárosu, slobodno konje javni telefon postavljen na izložbenom mjestu – samo im je rečeno da će se njihov razgovor snimati. Poslje je, nekom drugom prilikom, Sugár dao glumcima da to čitaju bez prethodnog postavljanja na pozornicu ili snimanja, u do tada već neutražiranim i bez-kontekstnim dijalogima (Public Phone, 2002). U 1980-ima je fotografirao nastup izložbe trgovine po čitavoj Budimpešti, a te slike danas možemo gledati kao i mnoge druge zabijeljke o izgledu i atmosferi grada u to doba. Svima, njegovog projekta obucanja grafičar javne informacija na <http://www.kolcs.org/pages/JSugar/JSugar.html> jest očuvanje prolaznih i stano mjenjajućih tragova vizitima u suvremenom društvu.

<sup>1</sup> János Sugár: *Chamber Opera in Video* (1987) (1987) 1987-1988

## Intro II. Značaj javne umjetnosti u Mađarskoj

Još uvijek aktualan pojam javne umjetnosti i ve se čitlje javlja na suvremenoj mađarskoj umjetničkoj sceni. Čvrsta je definicija teško naći: s jedne strane zato što širenje značenja termina od "javno prikazane umjetnosti" do "umjetnost lokalne zajednice" (community art) zahvaća i engleskoj jeziku upotrebu termina, a s druge strane zato što mađarski pojam koj se do danas koristi u označavanju prvenstveno od države naruđenih reprezentativnih spomenika smještenih u javnim prostorima neprimjenjiv na ovaj novi umjetnički oblik. Sve veći broj novih podrijetla u stvaranju ovakve vrste umjetničkih predmeta ne daje način nje uklop u semantičku neizbježnost termina. I sama složenica zvuči "kao okomom" specifična relativna autonomija umjetnosti čini se nespojivom s izrazito ne-autonomnim zahtjevima javnosti <sup>2</sup>. Ova bi se depla (te figure) mogla povezati kroz iduju uzajamne komunikacije rušenjem tradicionalnih granica umjetnosti i njenim približavanjem svakodnevnom, s ugrađenim osjećajem za društvenu odgovornost. Pa ipak, napetost u navedenom okosnicu jedva da se može osjetiti u nastojanjima da se javna umjetnost u Mađarskoj naturalizira, budući da većina suvremenih umjetnika ne prihvaća koncept prema kojem umjetnik poduzima određene društvene "zadatke", već prije napreduje tome da se povlači i vraćaju na mit o autonomnosti umjetnosti, umjetničkoj slobodi i individualnim (individualističkim) strategijama. Čak i umjetnici koji u umjetnost otkrivaju snagu obriskivanja različitim društvenim problemima čelno na uspevaju začeti stvaranju prema cilju usmjerenom interdisciplinarnu suradnju kroz koju se može (ponajviše da se) riješi problem. Mnogi i sami priznaju da istražuju kako ublažiti izoliranost umjetnosti u suvremenom društvu pokušavajući umjetni pozornost javnosti na svoj rad. No ne zvuči i to više kao PR, tj. govor predstavnika za odnose s javnošću, koj odgovara suvremenoj umjetnosti, nego kao pokušaj uspostavljanja uzajamne komunikacije građana kroz umjetnost kao određenu posrednicu?

<sup>2</sup> István Hachón: *Four Stages of Public Art* (1997) (1997) 1997-1998



### Intro III. Moscow Square - Gravitation

2. Ograničeno izmještanje javne umjetnosti u Moskvi

Početkom prošlog ljeta, u okviru samostalnog projekta *Moscow Square - Gravitation* (<http://www.ludvigmuseum.ru/moscow/>), u Madžarskoj je poduzet jedan od najambicioznijih napora da se umjetnost predstavi u javnom prostoru. Neki od je nezavršena, uključujući i Gergely Nagyja<sup>2</sup> i tawaleto i općerno pisala o mjestu upozorenja. Njaga nije samo spomenio odbojnost gigantskog i amorfno prometa čvorišta, već i nekoliko drugih sklopa njegovog složenog konteksta, počevši već od samog imena koje se odnosi na prošle vize i današnje ambivalentne odnose: "Moskva trg vjerojatno je najkontradiktorniji od svih javnih prostora u Budimpešti". Djelom omeđen trija najbogatijim koeficijentima u budimpeštanskoj, predstavlja potpunu neobitu savjet grada koji tu "ugrožuje" mnogo obesprijevane i osomnjenične one koje se "ubijaju" sniženjem isplata i nezaposlene nadležne istovremeno, to je i mjesto na kom se sastaju ljudi koje su u kupnju u običajni luksuz shopping-centar, gdje zadržajem lokalni trez-džen ugovaraju sastanke i gdje se okupljaju "parijani" prije noćnog sklaska. Propovedna, ultra-dezin preprodavač trgova: ljudski umrovižen boro za obnavljanje okoliša također pojačaju ovaj trg plemstvo, građanstvo i zapošlo mikro-društva Moskovskog trga". Stoga je to idealno mjesto za stvaranje javne umjetnosti - ili možda, pretvaranje umjetnosti u umjetnost za javnost?

#### [FOKUSIRANJE]

3. Moskva trg vjerojatno je najkontradiktorniji od svih javnih prostora u Budimpešti

*Time Patrol Stand* (Stand vremenske patrolje) bio je jedan od projekata upozorenih za javne odvratnje *Moscow Square - Gravitation* "eventa". U navedene dane, u određeno satu na trgu je bilo postavljeno kombi-vozilo koje je funkcioniralo kao neobična "jauto-jarajabarska sofa". Svakako bio bi osoba za poslom nadomom mogao birati deset minuta nešto napamet diktirati, bio bi, pored mogućnosti da glasno kaže što hoće, nagrađen honorarom od 4000 fornta<sup>3</sup>. Ti bi se tekstovi potom pojavili, nevidjeli rani i anonimni, u publikaciji pod naslovom *Time Patrol* koja se prodavala kod susjednog prodavača novina na trgu. U knjizi se tako, prebucio bio kakav intenziv selekcije i s time povizan čin vrednovanja, arhivira određene segment sadržajnosti u vremenskoj kapsuli predodređenog za neku nepredviđenu - i to zato što sa sobom ne nosi nikakvu dosada jasnu i obitu vizu - buduću akviziciju.

4. Ili nakon što je nešto kao ideja zamjenila migratornost koja otiđe blisk - javni umjetnik - ideat

Izmještanje i premještanje konteksta između sadašnjosti i budućnosti, ali što je još važnije, između privatne i javne sfere, također je jedan od glavnih elemenata *Time Patrol* Standa - iako se ovdje zapravo radi o kvazi-javnom okolišu. Privremeno zatvorene osobe koje tipično umjetnika i njegovog "lijenta" u kombiju stvara - čak i ako su ti ljudi jedni drugima potpuno strani - atmosferu povjerenja koja svaki put govornike potakne da govore o poeziji osobnim shvatanjima, koje se često obavljaju u nekoj vrsti biografskog okvira: "Rođen/a sam u Transilvaniji u šestdesetima, krenula/a sam u školu i bilo mi je dobro u prvi četiri razreda." "Ovo će biti nekakva životna priča. Rođen/a sam u Sjevernoj 1968., 19 og u mjestu." U velikom broju priča, međutim, one su je vrlo privatne stvari gušilo spriječene faktorima društvene koojacije. Čini se da u ovakvim slučajevima govorimo ovi politu (da s drugim) podjave svoje privatne nesreće) vide gotovo kao šansu da se priskrbe mogućnost da ih se javno sadrži, da ih javnost čuje, što se odražava u velikom broju društvenih želja koje javno unose i to se dosta izgovorilo opremljenije slogana kojega je uvela feministička kritika, a koji glasi: "osobno je političko".

5. Upr. imenit Franciska Zsoltom: "moskva trg vjerojatno je najkontradiktorniji od svih javnih prostora u Budimpešti" - Questions to Ask: Moscow to Make On Art in Public Spaces: Abstracts Central European Contemporary Art Review 2002-03, no. 72

Za razliku od nekolicine sudionika projekta *Gravitation* koj su (isključivši situaciju javnog prostora) kako bi svjag rad nametnula publika koja ne običava posjećivati galerije, *Time Patrol* Stand dokazao je da je bez sumnje site-specific intervencija koja je "lokalna" prisutna na određenom javnom prostoru prevratila u prigodne govornike da govor treba zabijati i dokumentirati. Umjetnik je također uspio eliminirati hijerarhijski postav koji je često prisutan u participativnim i "interaktivnim" projektima, pri čemu umjetnik drži sve uzele i promatra, ponekad se čak i zabavlja time, kako proznanika sve to dolazilo i zbunjuje<sup>4</sup>. Umyelo toga, Sugovornici su "subvizi" odog trenutka shvatili svrhu i smisao stajanja i bili spremni sudjelovati, što se očitovalo u njihovoj spremnosti da satima čekaju u redu da uđu u kombi ili da dodu ponovo sjedaju put ako ne bi stigali ući, u međuvremenu razmišljajući o tome o čemu bi mogli govoriti.

Uz atribute tradicionalno shvaćene javne umjetnosti *Time Patrol* također postavlja i funkciju reprezentacije. No umjetnici da urban javni prostor mogu ponuditi reprezentaciju što onima čija je reprezentacija u demokratskim institucijama osjećajevima, *Time Patrol* ne služi onima na dominantnim pozicijama, već daje glas onima koji ostaju neasimilirani i nepriznati, nevidljivi i namu u narativima moći. Jedan od načina provedbe te zamjene jest zadržavanje mehanizama filmskog naglaske: dok bi u drugim navodno javnim prostorima ulaznica od 4000 fornta bila tu da, zapravo, odvoj i odobriti neželjene elemente - ovdje su ljudi koje se obično ne bi "prodali" za tolike umos usprajed selektirani. To rezultira pojmom djelu glavnih grupa ljudi: studenti i ljudi na margini i parijani. Još je jedan filter primodno tome da rad dosta bude specifičan upravo za to određeno mjesto (site-specific): politička da se čeka nekoliko sat kako bi se uspjelo ući opet je okupila uobčajene stanovnike trga, beskućnike, starje ljudi, nezaposlene i studente - ali ne i zaposlene "VIPove" ovog mikro-društva. Time je *Time Patrol* shvatio mentalnu mapu ove urbane pozornice koju arhitektonske koncepti i namci ulica nikada ne bi proizveli.

## Rješavanje problema I. Sredstva za preživljavanje

Imajući na umu kako ubrtačen govor o javnoj umjetnosti iznitra na autonomiji umjetnost nasuprot situaciji društvenog utilitarizma, utvrditi da je Time Patrol dvostruko pridonioja ublažavanju društvenih problema - u malim razmjerima, ali na vrlo shvatljivom način, je u većini razmjerima, ako na više simboličak/teorijski razini - smisla je pohvala.

Već na prvi pogled, plaćati nekome za sudjelovanje kontroverzno je pitanje. Zato nudenje mogućnosti komunikacije u situaciji - koja daje oduška za nešto slično u tome da se njegova i njena riječ ne štiti i ne čuje - ne bi bila dovoljna da se ode, dakle, "u javnost" i bude društveno angažiran? Zato pokrenut taj zgodan model interakcije daje nove sudionike koji su došli "samo radi novca"? Taj "novac", 40.000 funti, kao što smo vidjeli, nije služio samo kao plaće - već također kao odreden filter. Kao jednokratni iznos može nešto značiti samo onima koji nemaju stalnih prihoda - ne ako to preživimo - prikazamo kao jednu šestinu satnice od 24.000 funti, čisto je da je to relativno pristojan iznos. Kao umjetniku protivna namjera nije bila da riješio bilo čije akutne probleme - u mnogim je slučajevima taj iznos privremeno odložio vrlo stvarne financijske poteškoće - čije razmjere oni koji lamentiraju nad korarenjem umjetničkog djela novcem ne mogu zamisliti ni u svojim najgorim morama. Činjenica materijalne nagrade za verbalni i intelektualni rad, ili činjenica da je nešto doista plaćen onako kako je prethodno dogovoreno, također je imala simboličku snagu naknade za napore koji su ranije - u nekoj drugoj situaciji - ostali doslovno neplaćeni, o čemu svjedoče brojni narativni izlazi sudionika: "Ove su novčanice posebne - nisu kao ostale - ove su više žute i ljepše, ili je to možda zato što već dugo nisam uopće vidio velike novčanice." "Neki su od nas tamo radili po čitav dan i jedva smo uspjeli pobijeti po noći, i to bez plaće, jer su došli te sedmice i sve što smo dobili bile su bašne - umjesto plaće."

## Rješavanje problema II. Podređeni

Neprekidni tokovi neobaljavano povjerljivih, često neverojatnih i porazavajućih, privatnih priča slučajnih i prigodnih govornika pri naknadnom objašnjavanju nisu bile ujedine poput standardne pisane proze. Zajednicu ove devijantne tekstualnosti često onemogućuje razumijevanje, no u isto vrijeme njena iznenađujuća neposrednost produkciju značenja pretvara u izvanredno aktivni proces jer proizvedeni efekt izbija čitaveje lingvističke, ali i društvene konvencije. Na isti je način britanski "radikalni kulturni" E. P. Thompson, izduo se da i najpoznatijem i "pogrešno shvaćenim" povjesničar subjektivno omoguo dostizanje u tome da ih se sastila i čuje predstavio nepredane "glasove" njene zanemarenih ljudi? Strategije novog historiografa Thompsona i umjetnika Sugrta zapravo se podudaraju - što Vremensku patrolu dovodi u vezu s ovim suprotnim historističkim trendom, s povjesh "odgođ" koje bile strah: "zapisi o naprasnim, o onome što je prelučeno, o onome što nikada nije ugovoreno" - *The Life of Infamous Men* (La Vie des Hommes Infames; Michel Foucault također je dio ovog protu-historijskog pothvata koji se fokusira na proučavanje izvanrednosti<sup>7</sup>. Baš kao i priče koje se spominju u tekstu koji sam navela kao svoj moto - tako i neko posjetitelja štanda Vremenske patrola prestatu u "dušne poeme" nespretno prozno stihove, s bezobzorno ponavljajućim bolnim bitovima: "Ali kako nešto uopće može razgovarati s nekima mnom na takav način? ... Ma kako uopće može reći tako nešto?", "Tukli su nas ... Sveke subote su nas tukli ... Tako su me pretukli da se nisam mogao kretati", "Mislim da je to stvarno uvredljivo - To me stvarno boli. Mislim da je to stvarno potpuno lito" - i ono što nakon toga sledi nije romanis s tužnim zavrtelom i nešto tome slično, već optužba na način našeg demokratskog društva.

Vidljivo onih koji se definiše kao podređeni - manje i na neki način društveno obespravljene grupe odgojene od linija, putova društvene mobilnosti - u suverenijoj je humanističkoj okolini koja se uvijek iznova javlja. Neki prično skeptično tvrde da podređeni nemaju povijest i da ne mogu govoriti<sup>8</sup> stoga što su njihove priče uvijek već ispričane jezikom i unutar pojmovnog okvira intelektualca koji su se podudarali toga da ih predstavljaju - tako društveno angažirani umjetnici često svoju aktivnost označavaju kao "društveno istraživanje", može se desiti da su nepravni potkojedi nastajanja i filozofologijama u istim tim društvenim istraživanjima. Nove strategije - kao što su participativno istraživanje i istraživanje kroz djelovanje - dubinski intervjuevanje, analize sadržaja i diskursu, kvalitativne istraživačke metode (koje se okrenu manje utabanim oblicima epizivanja i nezgledanim narativima - nalauprot tradicionalnom kvantitativnom istraživanju koje se uvijek vraci na brojeve i statistiku), sve one moraju prospati takva etička i epistemološka pitanja kao što su: ologa istraživača - od njegovih različitih dominacija istraživača nad procesom istraživanja. Recept koji su primjenjivali formuli istraživača koji provode dubinsko istraživanje interjuu radi: tamo stanuje gdje osoba koju interjuiraj - sve su priče dobrodošli i ne bini ako nisu namršene, nikada ne prikladi osobu koja govori, ne pokušavaj platićenje popunjiv pričinu u pni, sakri svoju osobu kako bi se spriječio naknadna identifikacija itd.) i opet zapamtuca podjeđa na Sugrtaovu nestuću prisutnost koja je tu samo indijator projekta.

<sup>7</sup> Catherine Gallagher & Stephen Greenblatt: *Countryside and the Anecdote: Picking the Past to Pieces* - The University of Chicago Press, 2008 - str. 54-60, passim.

<sup>8</sup> Michel Foucault: *The Life of Infamous Men* (English edition and Paul Patton - ur. - *Infamous Foucault: Power Truth Strategy* - First Publication 1979 - London: La Vie des Hommes Infames Ltd. London & Chicago 2011) 71.

<sup>9</sup> Gerd Gresham: *What's the Problem with the Subaltern? Some Thoughts on the Problem of the Subaltern* - *Journal of Cultural Studies* 1998 - str. 207.

Umjetna uloga koju se je umjetnik sam dodjelio motiva i nee tako bržno razrađena metodologija ili strategija kakve manifestacija njegova stava prema predstavljanju umjetnosti u javnim prostorima čje rezultate i ishode ni sam nije predviđao. Usprkos tome, ono što umjetničko projekt *Time Patrol Stand* čini stvarni sužetom jest to što se čini da je ostvareno mjesto neposredovane i nezaboličene samo-representacije podradenih, ono što upravo teoretičan, istraživač na polju društvenih znanosti i politički aktivist toliko žudio postići. Kad su događanja u okviru trajanje *Moscow Square - Gravitation* events završila, Sugar se vratio na mjesto događanja i sprejom na asfaltu nacrtao skroman znak kojim je označio mjesto na kojem se nalazio sad već uklonjeno kombi-vozilo. Tako je on, kao konceptualni vizualni umjetnik, također stvorio reprezentativno umjetničko djelo u javnom prostoru daleko od diktiranih naloga i kritičkinjini javni spomenik prezrenim ljudima.

*[Protisena verzija teksta napisanog za katalog izdanje Moscow Square - Gravitation u ko-autorstvu s Judi Bodor]*

JÁNOS SUGÁR:

# Zagreb Time Patrol

esUrbanFestival

WEEKEND 4

28th - 30th May 2004

17 - 20 h, Tomislav Square

On Tomislav Square, everybody who can dictate uninterrupted by heart for 10 minutes to a typist in a caravan receives 100 kuna. The texts are transcribed and published in a weekly paper entitled Time Patrol, that can be purchased exclusively at the newsagent's at the same square.

The aim is to produce a documentary whose future value is incalculable -- exactly because it does not seem to be of any significance in the present. What we wouldn't give for an accurate transcription of a random conversation that took place in mail-coach at the beginning of the 19th century!

On the other hand as a result of technological developments, the private sphere has become constantly sacrificed, the price of effective communication, collaboration and co-ordination is that we can less and less make certain that nobody has access to our privacy and our secrets. On the level of possibilities, anything (post, phone, e-mail, credit cards, etc.) can be controlled (spy satellites, surveillance cameras, face recognition systems, automatic search and filter softwares on the internet, etc.), so because of all of this in our everyday communication, it is easier to assume that we are constantly in public.

János Sugár studied in the Department of Sculpture at the Hungarian Academy of Fine Arts in Budapest (1973-84). Between 1980 and 1985 he was actively involved in the exhibitions and performances of Indigo, an interdisciplinary art group led by Miklós Erőssy. Sugár has participated in national and international exhibitions since the mid 1980-ies, in 1992 he exhibited at the documenta IX, Kassel, in 1995 Manifesta II, Rotterdam. He completed an Artists-in-residence at the Cleveland Institute of Art in 1994, and in 1997/98 a four-month, and in 1999 a three-month fellowship at Experimental Intermedia in New York. His films were screened in 1998 at the Anthology Film Archives in New York.

*This is an anthology of sentences. Lines of a few lines or of a few pages, countless misfortunes and adventures, gathered together in a handful of words ... Singular lives, those which have become, through I know not what accidents, strange poems.*  
Michel Foucault: *The Life of Infamous Men*

# Time Patrol, the Populist Listener

Beata Hock

## [ZOOMING]

### Intro I. Sugár's context displacements

Contested exercises<sup>1</sup> experiments into linking private and public situations, different genres or chance-operated occurrences that are not originally linked have characterised the work of János Sugár for a number of years now. In his 1987 "video opera"<sup>2</sup> he re-used the text of the voice-recording of a conversation between a video technician and himself about the operation of the video recorder for a contemporary opera whereby he displaced the text and modified, or even annulled, its original meaning. At another time, he arranged that the visitors of a vernissage at the ICA-Dunaújváros could freely use a public pay phone installed at the exhibition place - only they were told that their conversations would be recorded. Then, at a later occasion, Sugár had actors read out, without staging or directing, texts by then neutralized or contextless dialogues (Public Phone, 2002). From the 1990s on, he has photographed broken shop windows throughout Budapest and these images can now be seen as so many records of the view and the atmosphere of the city at the time. His graffiti-saving project (see details at <http://www.cole.org/pages/J.Sugar/J.Sugar.htm>) is to preserve the ephemeral or constantly changing time-traces of today's society.

'community art' also affected the English usage, and because the Hungarian term used so far to designate primarily state commissioned representative monuments located in public spaces is not applicable to this new art form. The growing number of recent engagements with this kind of art practice have by no means terminated the semantic unfixedness of the term. The two-part compound itself sounds, an oxymoron: the distinctive relative autonomy of art seems incompatible with the distinctly non-autonomous demands of the public.<sup>3</sup> The two entities could be linked through the idea of mutual communication by breaking down the traditional boundaries of art and bringing it closer to the everyday, with a sense of social responsibility incorporated. The tension of the above oxymoron, however, is doubly felt in the aspirations to naturalise public art in Hungary where most contemporary artists do not endorse the concept of the artist undertaking social "tasks" but tend to fall back on the myth of autonomous art, artistic freedom and individualist strategies. Even artists who recognise art's capacity to address various social issues more often than not fail to conceive of an actual goal-oriented interdisciplinary co-operation through which to (contribute to) solve problems. What many of them admittedly seek is to alleviate art's isolation within today's society by trying to direct the public's attention to their work. But does not it sound more like PR for contemporary art rather than attempts to establish a reciprocal communication of citizens through art as a mediator?

### Intro II. The prominence of public art in Hungary

The largely undefined notion of public art turns up with increasing frequency in the contemporary Hungarian art scene. A solid definition is difficult to reach both because the expansion of the meaning of the term from 'publicly staged art' to

### Intro III. Moscow Square - Gravitation

The beginning of last Summer saw one of the most extensive Hungarian endeavours to present art in a public space, the six-week long Moscow Square - Gravitation project (<http://www.ludvig-museum.hu/moscowwater>). Few reviewers of the

1. *Contested exercises* (2006) - based on voice recordings performed in 1988-1989

2. *Public Phone* (2002) - Four Stages of Public Art  
First Part 2002/4 p. 430

event considered the location of the *enterprise* quite as thoroughly as did Gregory Nagy.<sup>3</sup> He did not only note the disreputable features of the giant and amorphous traffic junction but also several other layers of its versatile context, starting with its very name referring to past engagements and present ambiguities: "Moscow Square is perhaps the most contradictory one of all of Budapest's public spaces ... Partly framed by the three richest Budapest districts, it is the bumed bad conscience of the city 'hosting' its many destitutes, glue-sniffers and job expectant day-wage men. At the same time, it is where the shoppers of the nearby posh mall meet, local teenagers date and party goers gather to set off for the night. Missionaries, ultra-rightist book-traders, lunatics as well as retired environmentalists also frequent the square – the nobles, the citizenry, and the outskirts of the Moscow Square micro-society." An ideal field then to make public art – or, again, to make art public?<sup>4</sup>

## [FOCUSING]

The *Time Patrol Stand* was one of the projects enacted during the Moscow Square – Gravitation event. In given hours on given days, a van parked on the square functioned as a peculiar "self-analytical sofa." Whoever could dictate by text to a typist for at least ten minutes was rewarded – beside the opportunity to speak up, with a honorarium of HUF 4000.<sup>5</sup> The texts then appeared, unedited and unanymous, in the publication *Time Patrol* that was being sold right at the newspapers of the square. The booklet, foregoing any selection criteria and with it the act of value-assignment, thus archived a segment of the present in a time capsule predisposed to an unforeseen – because not bearing any clear relevance as yet – future activation.

The context displacement between the present and future, but more importantly, the private and the public domain is a major element in *Time Patrol Stand* as well – although what we have here is a quasi-private and a quasi-public environment. The temporary confinement in the van of the typist, the artist and his 'client' creates – even if these people are complete strangers – an atmosphere of confidence which time and again prompts the speakers to talk about very personal issues – opened frequently in a biographical sort of frame: "I was born in Transylvania in the 1950s, I went to school, did OK in the first four grade." "This is going to be a sorta life story. I was born in January 1966, on a 19th." In a vast number of narratives, however, these very personal issues are directly intersected with factors of social location. In cases like this, the speakers seem to view this opportunity to share their private misfortunes almost as an occasion to get a public hearing, as it is reflected by the very many "social wishes" they spell out. Indeed, a succinct exemplification of the feminist introduced slogan, "the personal is political."

Unlike several participants of the Gravitation project who justified the public space situation to im-

pose their work on a non-gallery-goer audience, the *Time Patrol Stand* has proved to be an undoubtedly site-specific intervention that made out of the 'locus' of the given public space occasional orators whose speech is worth documenting. The artist has also managed to eliminate the hierarchic set-up often encountered in participatory or 'interactive' projects when the artist holds the reins and observes, at times even amused, as passers-by are being deployed or confused.<sup>6</sup> Instead, Sugar's 'subjects' immediately made sense of the purpose of the stand and were ready to participate which was expressed by their willingness to queue hours long to get in, or come back next time if they could not and, in the meanwhile, ponder over what they would speak about.

Out of the attributes of public art as it is traditionally known, *Time Patrol* does deploy the function of representation. However, acknowledging that urban public spaces may provide representational ground to those whose representation is left out from democratic institutions, *Time Patrol* does not serve the ones in dominant positions but gives the voice to those who remain unrepresented, invisible and mute in the narratives of power. One way to perform this replacement is to turn filtering mechanisms upside down: while in other allegedly public spaces an entrance fee of HUF 4000 would be there to filter out unwanted elements, here people who normally would not "sell" themselves for such amount of money get pre-selected. As a result, two major groups surface: students and people on the margins or periphery. Another filter further contrived to render the work indeed site-specific: the several-hour waiting time to get in gathered again the typical dwellers of the square: the homeless, the elderly, day-wage men and students – but not the busy "VIPs" of the microcosmos. By this, *Time Patrol* created a mental map of the urban space which architectural concepts or the grid of streets could never produce.

## [EXPOSURES]

### Problem solving I. Substance

Bearing in mind how the domestic discourse on public art insists on art's autonomy versus actual social utility, it is a bold praise to state that *Time Patrol* has doubly contributed to alleviate social problems – on a small scale but very real level, and on a larger-scale although more symbolico-theoretical level.

For the first glance, paying money for participation is a controversial issue. Why should not the offering of a communicational opportunity or a situation that relieves one's experience of not being listened to, be sufficient to 'go public' and be socially committed? Why corrupt the nice model of interaction by allowing for applicants who would come 'only for the money'? "The money", HUF 4000, as we have seen, did not only serve as a payment but as a filter as well. As a one-time amount it can only count for those

<sup>3</sup> Gregory Nagy: *Transferring – Kísérlet a művészet és a közélet között* 2004/2 p. 1-5

<sup>4</sup> Cf. Francesca Dayan's point about the hierarchic setup shown at Moscow Square: Dayan F.: *Questions to Ask, Answers to Make: On Art in Public Spaces*, *Paperwork: Central European Contemporary Art Review* 2003/3 p. 12

<sup>5</sup> Approx. EUR 15, one sixth of the Hungarian minimal wage, the equivalent of a portion of the quality operation – or a little less than a full price monthly public transportation pass.

<sup>6</sup> Or after the word was noticed by a faster responding tape recorder: the artist and the client, only.

without a steady income but if converted into the one-sixth of an hourly wage of HUF 24,000, it turns out to be a fairly respectable rate. Although the artist did not originally mean to solve anybody's actual problems, in numerous cases the fee has turned out to be temporarily ease very real financial difficulties – the dimensions of which those limnering over the corruption of an art piece with money masters can not even have nightmares about. That the fact of being materially rewarded for a verbal or intellectual performance, or being indeed paid as previously agreed also had a symbolic force to compensate for efforts left literally unpaid at other times, is evidenced by numerous named events: "These were exceptional binknotes not like the ordinary ones, these more yellow and beautiful or, perhaps, it's also that I haven't seen binknotes at all for a long time now." "Some of us worked there all day and could hardly escape at night, without being paid because these big rough guys came and only blows were given instead of a payment."

## Problem solving II. Subaltern

The uninterrupted flow of the occasional orators' unexpectedly confidential, often unbelievable and devastating private stories, when published, were not ordered into standard written prose. The strangeness of this deviant textuality often hinders understanding but, at the same time, its surprises and immediacy render meaning production an extraordinarily active process for the effect produced violates both the reader's linguistic and social conventions. This is also how the British 'radical culturalist', E. P. Thompson, striving to grant the dignity of a full hearing even to the most insignificant and 'mistaken' historical subjects, presented the unprocessed "voices" of previously disregarded people.<sup>1</sup> The strategies of the New Historist Thompson and the artist Sugar strikingly coincide which relates *Time Patrol* to this counterhistorical trend, a history 'from below' that sets out to explore the 'records of the sub-merged, of what had not quite been said'. Michel Foucault's *The Life of Infamous Men* was also part of this counterhistorical enterprise focusing on the study of daily life.<sup>2</sup> Just as the narrative referred to in my motifs, the words of the *Time Patrol* Stand's visitors grow into 'strange poems', poorly-versed prose verses too, with bluntly recurring painful leitmotifs, "But how can someone talk to one/me like that?... But how could he say that?!", "We were battered ... Every Saturday we were battered ... I was so beaten up, I couldn't move." "I find it really ignominious ... It hurts me so much ... I think it's really very wrong..." - and what follows is not a sad ending romance or some-

thing of the sort but an indictment of our diacronic society.

The validity of what is defined as the subaltern - minorities or otherwise socially disadvantaged groups cut off from the lines of social mobility - is a recurrent dilemma in contemporary humanities. Some rather sceptically assert that the subaltern has no history and cannot talk for their stories are always already re-told in the language and within the conceptual framework of intellectuals set out to represent them. Although socially engaged artists often refer to their activity as 'social research', they might perhaps be unaware of prevalent discontents with the methodologies of social research itself. Recent strategies such as participatory or action research, in-depth interviews, content and discourse analysis, qualitative research methods (turning to less channelled forms of inquiry and unframed narratives - versus traditional qualitative research hilling back on numbers and statistics), all have to reconsider such ethical and epistemological issues as the researcher's role and her inherent domination of the research process. The recipe e.g. that in-depth interviewers "formulated (go where your interviewees live, welcome all stories and don't mind if they're not elaborate ... never stop the person talking, don't try to fill in the gaps in the story with questions, hide the person in order to prevent subsequent identification, etc.)" strikingly resembles again to Sugar's self-effacing presence as a mere project initiator.

## [BLOW-UP]

The self-minimizing role that the artist assumed may have not been so much a carefully worked out methodology or strategy but a manifestation of his attitude toward presenting art in public spaces whose outcomes were unforeseen even for him. Nevertheless, what makes the art project *Time Patrol Stand* truly remarkable is that it seems to have realised an instance of the unmediated and undeformed self-representation of the subaltern that theorists, social researchers, and political activists are craving so much to attain. When the Moscow Square - Gravitation event was over, Sugar went back to the scene and sprayed a modest sign onto the asphalt to mark the spot of the now removed van. Thus, the conceptual visual artist that he is, also created a far from state-commissioned representative public-space art piece: an ephemeral public memorial to infamous people.

[An expanded version of the text written for the Moscow Square - Gravitation catalogue co-authored with Judith Bodor.]

<sup>1</sup> E. P. Thompson: *Collegue & Stephen Gwynne's "Journalism and the Anarchist" in Pioneering New Histories*, The University of Chicago Press, 2005, p. 54-60, passim.

<sup>2</sup> Michel Foucault: *The Life of Infamous Men*, in: Meghan Morris and Paul Patton, eds. *Michel Foucault: Power/Knowledge*, First Publications, 1979, Expanded, La Vérité sur les Hommes, 1988, in: *See Gwynne & Gwynne*, (2005) 1979.

<sup>3</sup> Graham Greenway, Speak: *Caroline Subaltern Speak?* in: Gary Hallen & Laurence Gougeon, eds. *Allegory and the Interpretation of Culture*, Routledge, 1998, p. 287.





Jarun, oaza odmora i rekreacije za velika broj Zagrepčana, nije samo mjesto na kojem se provodi slobodno vrijeme, upražnjavaju slobodne aktivnosti, već i mjesto socijalne diverzifikacije s obzirom na društveni i ekonomski status samih korisnika. Polazeći od teze da je ono što nazivamo slobodnim vremenom zapravo vrlo kontrolirano i strogo strukturirano, u projektu *Mjesto pod suncem* umjetnica provodi istraživanje / anketiranje među korisnicima jezera kako bi potvrdila svoje započinjanje o sve jašim podjeli na vremenom hijerarhije - o gubitku javnog prostora i "usvajanju" slobodnog vremena uz intencije sportskih aktivnosti, kafića, restorana.

Rezultati istraživanja prikazani su na "novim" mapama Jaruna koje pokazuju pravilnu distribuciju kao posljedicu socio-ekonomske uvjetovanog odabira prostora i vremena za dolazak. Projekt se sastoji od tri socio-ekonomske mape aplicirane na postojeće jarunske karte te mini-akcije dijeljenja letaka.

*Želim u blizini jezera biti od 5 godina i gotovo svakodnevno promatram način na koji se javljaju i njeguju običaji koriste. Ono što mi je najviše upalo u oči je promjena u društveno "prihvatljivim" kodovima ponašanja (polaženja, vrste rekreacije, izgledi) i grupiranje korisnika jezera po društvenom statusu. Kao sve, tako i slobodno vrijeme, podijeljeno pravilima. Pokušavamo ga proširiti onako kako je ono društvenoj skupini kojoj pripadamo socijalno prihvatljivo.* - Andreja Kulunčić

Andreja Kulunčić je nezavisno i me hrvatske suvremene vizualne umjetnosti. Za produkciju svojih radova odabire široku paletu medija s ciljem intervencije u društveno tkivo, a za teme odabiru društveno-političku zbilju. Kao umjetnicu najviše je zanimaju interakcija, sudjelovanje publike u samom nastajanju djela, a ne samo njihova reakcija na nešto što je gotovo i zauvijek dano, nepromjenjivo, te način na koji djelo nastaje i koliko ono mijenja nju samu. Značajnija predstavljaju: documenta 11, Kassel; Manifesta, Whitney Museum.

# Andreja Kulunčić: Mjesto pod suncem

umjetnička akcija / artistic action  
exUFexTENSION

Translated from Croatian by Irena Miković

September 16th to 23rd 2004  
ŠRC Jarun

Jarun, relaxation and recreation oasis for many inhabitants of Zagreb, isn't just a place to spend free-time on or to do sports. It is also a place of social diversification regarding the social and economical status of the users. Starting from the thesis that the so-called free-time is in the matter of fact strongly controlled and very structured, the artist Andreja Kulunčić in the project *Mjesto pod suncem* takes up the research / questionnaires on the users of the lake Jarun in order to affirm her annotation on over more evident division in transition times, on disappearance of the public space and "binding" of free-time to the institutions of sport activities, café bars, restaurants.

The results of the research are presented on the "new" maps of the lake Jarun that show the clear distribution as the consequence of the socially and economically conditioned selection of place and time for leisure. Project consists of three socio-economical maps applied to already present chart of Jarun as well as the mini-action of flyers' distribution.

*I have been living near the lake for five years and almost every day I observe how the lake and its surroundings have been used. The most obvious was the change in society "acceptable" codes of behavior (dressing, recreation, appearance) and in grouping of users after their social status. The free-time is as everything else, also subjected to certain rules. We are trying to "spend" it in the way most acceptable to social group we are belonging to.* - Andreja Kulunčić

Andreja Kulunčić is an inevitable name of the contemporary Croatian visual art. By production of works she chooses the wide range of media aiming to intervene in social web. The prevailing theme in her visual artwork is actual socio-political reality. As an artist she is mostly interested in interaction, in audience contribution in the process of making an art piece and not just their reaction to something that is finished and unchangeable, as well as the very process of making an art piece and how does it change her. The most important exhibitions: documenta 11, Kassel; Manifesta, Whitney Museum.



# Socijalni status i provođenje slobodnog vremena na Jarunskom jezeru

Goran Goldberger, sociolog

Ovim istraživanjem željeli smo ispitati postoji li veza između vrste slobodne aktivnosti i socijalnog statusa te postoji li u toj vezi i lokacijska uvjetovanost. U anketi smo koristili slučajni uzorak od 281 ispitanika (52,3% žena i 47,7% muškaraca), koje smo anketirali imajući u vidu lokalitet i mjesto anketiranja te slobodnu aktivnost ispitanika. Jezero Jarun smo podijelili na njegove tri geografske lokacije koje tvore prirodne cjeline: malo jezero, vedačka staza i otok Trešnjevka te veliko jezero. Ispitanike smo anketirali na stazi, plaži i u ugostiteljskim objektima. Od slobodnih aktivnosti najviše su nas zanimale kupanje, posjet ugostiteljskom objektu, roštanje, ribanje, šetanje i roštiljanje. Ovi rezultati predstavljaju "zamrznutu" sliku trenutka i sadrže određene metodološke manjkavosti. Stoga ih treba uzeti s određenom rezervom.

Rezultati svih ispitanika pokazuju općenito bolje rezultate od državnog prosjeka u obrazovanosti, radnom statusu, prosječnom mjesečnom prihodu (kod zaposlenih i umirovljenih), broju automobila, kućanstva i vlasništva nad nekretnošću. Ti podaci su nosioci naznake boljeg socijalnog statusa posjetitelja Jaruna. Što se obrazovanja tiče, osnovno školsko obrazovanje ima 5,3% ispitanika, srednje školsko obrazovanje ima 46,1%, a fakultet (koji uključuje više i visoko obrazovanje te magistrat) čak 46,6%. Kod radnog statusa su rezultati sljedeći: zaposleno je 66,2%, nezaposleno je 7,5%, umirovljeno je 13,9%, studija 8,9%, a u kategoriji ostalo je 3,6% ispitanika. Prosječan mjesečni prihod ispitanika s prihodima daje sljedeće rezultate: do 3500 kn ima 26,6%, 3500-5000 kn ima 35,2%, a više od 5000 kn ima 25,1% ispitanika. Što se broja automobila kućanstva tiče, rezultati pokazuju da automobil nema 19,6%, 1 automobil ima 57,9%, a 2 i više automobila ima 22,5% ispitanika. I na kraju, rezultati prirasti u vlasništvo nad nekretnošću (kućanstva) nam daju ove podatke: nekretnina je u vlasništvu obitelji/pojedinca kod 83,3% ispitanika u državnom kod 1,6%, unajmljena je kod 13,6%, a u kategoriji ostalo je 1,4% ispitanika.

TAB 1

Glavna aktivnost posjetitelja i obrazovanje

GLAVNA AKTIVNOST POSJETITELJA	OBRAZOVANJE				TOTAL
	osnovno škola	srednje škola	visoko škola	ostalo	
kupanje	1	20	20	48	89
posjet ugostiteljskim objektu	1	17	20	48	86
roštanje	0	6	18	52	76
ribanje	2	28	20	50	100
šetanje	2	21	4	73	100
roštiljanje	2	18	14	66	100
ostalo	19	24	18	40	101
ukupno	35	123	121	221	500
TOTAL	5,3%	46,1%	46,6%	3,6%	100,0%

TAB 2

Glavna aktivnost posjetitelja i prosječni broj automobila

GLAVNA AKTIVNOST POSJETITELJA	PROSJEČAN BROJ AUTOMOBILA				TOTAL
	do 20 kn	21-30 kn	više od 30 kn	ostalo	
kupanje	25	28	8	15	76
posjet ugostiteljskim objektu	6	15	18	19	58
roštanje	37	18	12	13	80
ribanje	33	28	37	2	100
šetanje	33	19	47	1	100
roštiljanje	44	39	7	10	100
ostalo	98	35	5	62	200
ukupno	207	169	105	109	591
TOTAL	42,1%	28,6%	17,9%	11,4%	100,0%

Rezultati koje smo dobili ne potvrđuju shvaćanja zračnog putnika u odnosu između raznih lokaliteta na janjskom jezeru i aktivnost ispitanika. Međutim, neki rezultati ipak ukazuju na razlike među ispitanicima s obzirom na glavnu aktivnost i lokalitet.

Kod rezultata vezanih uz glavnu aktivnost u slobodnom vremenu na Janju sviđaju nam se dva rezultata. **Kupanje** su u svim kategorijama oko janjskog jezera, osim kod pitanja vezanog uz vlastitost nekretnosti (stanova/kuće). Oni imaju najviše ispitanika koji žive u unajmljenim stanovima (21.7%) i držanim stanovima (5%), što bi, ko, oni imaju i najviše zaposlenih osoba (78.3%).

Kod **posjetitelja ugodnostiplovnih objekata** ardu se slijede nalazi: oni su među najpoštenijim i imaju najviše socijalni status. U prosjeku najviše potroše tijekom boravka na Janju (105 kuna), imaju najviše prihoda (46.7% više od 5000 kuna), a imaju i najveći broj automobila (47.4% ih ima 2 i više automobila).

**Politi** pak imaju najviše više i visoko obrazovanih ispitanika (57.6%). Međutim, među njima se nalazi i najveći broj nezaposlenih (10.9%), što se može povezati s time što su u prosjeku i mlađi od ostalih.

Rezultat istraživanja **nebo** pokazuje da oni imaju najmanje više i visoko obrazovanih (14.8%), najviše prihoda (58% ima prihoda do 3500 kuna, a samo 12% ih ima iznad 5000 kuna) a i prosječno najmanje potroše za vrijeme boravka na Janju (27 kuna). Rbidi deseti sudbini sa šestom (sledećom skupinom) u dvije stvari koje se tđu radnog statusa: imaju više broj umirovanih (37.0% nbi) a 24.4% šest) i najmanje udio studenata (djete zadnje mjesto sa 3.7%). Jednako tako, šest imaju najveći broj ispitanika koji je kod radnog statusa odabrao kategoriju ostalo (7.3%). Uz ove podatke, oni imaju najveći broj stanova/kuća u vlasništvu (90.2%) i najmanji broj ih žvi u unajmljenim stanovima/kućama (7.3%).

**Posjetitelji** imaju najviše prosječni trošak tijekom boravka na Janju (25.5% ih potroši više od 50 kuna). Osim toga, najbiji imaju i najveći postotak studentske populacije (17.2%).

Kod rezultata vezanih uz lokalitet Januna na kojem su anketirani ispitanici odigrali bismo slijedeće podatke. **Malo jezera** je lokalitet koji ima najviše prosječne mjesečne prihoda (40.0% ima od 3500-5000 kuna, a 29.2% više od 5000 kuna) i najviše automobila (26.1% ima 2 i više automobila). Kod radnog statusa na Malom jezera ima najviše nezaposlenih ispitanika (9.7%) i studenata (16.1%). **Otok** **Trešnjevka** i **vlasnik staza** je lokalitet na koj je obrazovanje nbi od druge dvije lokacije (9.3% ima završnu osnovnu školu, tek 38.5% ih ima više i visoko obrazovanje), broj automobila koji posjeduju ispitanici je manji od prosjeka (26.7% nema automobila, a 19.8% ima 2 i više automobila), a i prosječni trošak boravka je nbi (51.2% troši do 20 kuna, a 5.8% troši više od 50 kuna). Na toj je lokaciji i najmanje zaposlenih (51.6%), a za jedan postotak ima više umirovanih od velikog jezera (18.6%). **Veliko jezero** je lokalitet s najvišim postotkom visokoobrazovanih (53.9% ispitanika ima više i visoko obrazovanje). Treba spomenuti da ta lokalitet ima i najveći broj zaposlenih (88.6%).

Glavna aktivnost ispitanika i prosječni mjesečni prihod		PROSJEČNI MJESUČNI PRIHOD		POSJEDUJE LI AUTOMOBIL		STATUS		TOTAL	
GLAVNA AKTIVNOST	ISPITANIK	DO 1000	1001-1500	1501-2000	2001-3000	3001-4000	4001-5000	5001-6000	6001-7000
kupanje	ukupno	17	28	14	14	14	14	49	93.0%
	prosječno	24.2%	24.2%	18.1%	18.1%	18.1%	18.1%	25	55.0%
posjetitelji ugodnostiplovnih objekata	ukupno	32	32	22	22	22	22	49	93.0%
	prosječno	32.2%	32.2%	22.2%	22.2%	22.2%	22.2%	49	93.0%
politi	ukupno	12	22	18	18	18	18	49	93.0%
	prosječno	24.2%	44.4%	33.3%	33.3%	33.3%	33.3%	25	55.0%
posjetitelji	ukupno	17	28	14	14	14	14	49	93.0%
	prosječno	24.2%	24.2%	18.1%	18.1%	18.1%	18.1%	25	55.0%
kupanje	ukupno	32	32	22	22	22	22	49	93.0%
	prosječno	32.2%	32.2%	22.2%	22.2%	22.2%	22.2%	49	93.0%
posjetitelji	ukupno	12	22	18	18	18	18	49	93.0%
	prosječno	24.2%	44.4%	33.3%	33.3%	33.3%	33.3%	25	55.0%
TOTAL		100	100	100	100	100	100	237	93.0%

Tab 4

Glavna aktivnost ispitanika i broj automobila kojim raspolažu		POSJEDUJE LI AUTOMOBIL		STATUS		TOTAL	
GLAVNA AKTIVNOST	ISPITANIK	0	1	2	3	4	5
kupanje	ukupno	18	40	18	18	18	60
	prosječno	18.0%	40.0%	18.0%	18.0%	18.0%	60.0%
posjetitelji ugodnostiplovnih objekata	ukupno	2	28	47	47	47	98
	prosječno	2.0%	28.0%	47.0%	47.0%	47.0%	98.0%
politi	ukupno	12	22	18	18	18	60
	prosječno	12.0%	22.0%	18.0%	18.0%	18.0%	60.0%
posjetitelji	ukupno	8	12	41	41	41	27
	prosječno	8.0%	12.0%	41.0%	41.0%	41.0%	27.0%
kupanje	ukupno	18	40	18	18	18	60
	prosječno	18.0%	40.0%	18.0%	18.0%	18.0%	60.0%
posjetitelji	ukupno	8	12	41	41	41	27
	prosječno	8.0%	12.0%	41.0%	41.0%	41.0%	27.0%
TOTAL		88	102	102	102	102	396
TOTAL		12.2%	13.6%	13.6%	13.6%	13.6%	13.6%

Tab 5

Glavna aktivnost ispitanika i status njihove najbliže rodbine		POSJEDUJE LI AUTOMOBIL		STATUS		TOTAL	
GLAVNA AKTIVNOST	ISPITANIK	0	1	2	3	4	5
kupanje	ukupno	43	2	13	1	1	60
	prosječno	43.0%	2.0%	13.0%	1.0%	1.0%	60.0%
posjetitelji ugodnostiplovnih objekata	ukupno	17	28	47	47	47	98
	prosječno	17.0%	28.0%	47.0%	47.0%	47.0%	98.0%
politi	ukupno	12	22	18	18	18	60
	prosječno	12.0%	22.0%	18.0%	18.0%	18.0%	60.0%
posjetitelji	ukupno	8	12	41	41	41	27
	prosječno	8.0%	12.0%	41.0%	41.0%	41.0%	27.0%
kupanje	ukupno	18	40	18	18	18	60
	prosječno	18.0%	40.0%	18.0%	18.0%	18.0%	60.0%
posjetitelji	ukupno	8	12	41	41	41	27
	prosječno	8.0%	12.0%	41.0%	41.0%	41.0%	27.0%
TOTAL		88	102	102	102	102	396
TOTAL		12.2%	13.6%	13.6%	13.6%	13.6%	13.6%

# Social status and spending free time at the Jarun lake

Goran Goldberger, sociologist

Translated from Croatian by Ivana Ilkovic

The objective of this research is to examine the existence of the relation between the type of leisure activity and social status, while observing if there is a location causality in that relation. In the survey we used a random sample of 281 interviewees (52.3% female and 47.7% male), surveyed with a note of the area and location of the interview, and the leisure activity of the interviewees. The Jarun lake was divided into the three geographical locations that form its natural environs: the Small lake, the rowing track and the Trnjevka island, and the Large lake. The surveyed were interviewed on the pathway, beach, and in the surrounding establishments (bars, restaurants...). The leisure activities that interested us the most were bathing, visits to the establishments, roller-skating, fishing, strolling, and barbecuing. These results present a "captured" image of the moment and incorporate certain methodological deficiencies. Therefore, they should be taken with some reserve. The results of all the resurveyed have in general better than national average results concerning the level of education, employment status, average monthly income (of the employed and the retired), number of automobiles per household, and real-estate ownership. This data are an initial sign of the exceeding social status of Jarun's visitors. In terms of education, the breakdown was: elementary school education 5.3% of the surveyed, secondary school education 48.1% of the surveyed, and university level education (including two-, four-year degrees, and masters' degrees) as many as 46.6% of the surveyed. The employment status results are as follows: 66.2% are employed, 7.5% are unemployed, 13.0% are retired, 8.0% are students, and the remaining category is 3.6%. The average monthly income of the surveyed that have an income of 3000 kn are earning up to 3000 kn, 35.2% are earning 3500-5000 kn, and 25.1% are earning more than 5000 kn. 19.6% do not own an automobile, 57.0% own 1 automobile, and 22.5% own 2 or more automobiles. And, lastly, as regards real estate (house/apartment) ownership: 63.3% own individual or family ownership, 1.5% live in state-owned housing, 13.5% lease, and the remaining category is 1.4%.

The results we obtained do not confirm a statistically relevant difference between the different localities and the activities of the surveyed. But, some results do point out differences between the surveyed according to the main activity and locality.

From the results concerning the main free time activity on the Jarun lake we wish to single out these

Glavna aktivnost posjetitelja	Glavna aktivnost posjetitelja	Percepcija lokaliteta Jarunskog jezera		Ukupno
		Male	Large	
Bathing	Bathing	47	8	55
Visiting establishments	Visiting establishments	11	1	12
Roller-skating	Roller-skating	42	7	49
Fishing	Fishing	14	1	15
Strolling	Strolling	11	1	12
Barbecuing	Barbecuing	11	1	12
Other	Other	11	1	12
TOTAL	TOTAL	133	18	151

Tab. 7

Glavna aktivnost posjetitelja i socijalni status posjetitelja

Glavna aktivnost posjetitelja	Glavna aktivnost posjetitelja	Socijalni status posjetitelja		Ukupno
		Male	Large	
Bathing	Bathing	47	8	55
Visiting establishments	Visiting establishments	11	1	12
Roller-skating	Roller-skating	42	7	49
Fishing	Fishing	14	1	15
Strolling	Strolling	11	1	12
Barbecuing	Barbecuing	11	1	12
Other	Other	11	1	12
TOTAL	TOTAL	133	18	151

Tab. 9

Lokacija posjetitelja i percepcija lokaliteta Jarunskog jezera

Lokacija posjetitelja	Lokacija posjetitelja	Percepcija lokaliteta Jarunskog jezera		Ukupno
		Male	Large	
Bathing	Bathing	47	8	55
Visiting establishments	Visiting establishments	11	1	12
Roller-skating	Roller-skating	42	7	49
Fishing	Fishing	14	1	15
Strolling	Strolling	11	1	12
Barbecuing	Barbecuing	11	1	12
Other	Other	11	1	12
TOTAL	TOTAL	133	18	151

Tab. 10

Lokacija posjetitelja i obrazovanje

Lokacija posjetitelja	Lokacija posjetitelja	Obrazovanje posjetitelja		Ukupno
		Male	Large	
Bathing	Bathing	47	8	55
Visiting establishments	Visiting establishments	11	1	12
Roller-skating	Roller-skating	42	7	49
Fishing	Fishing	14	1	15
Strolling	Strolling	11	1	12
Barbecuing	Barbecuing	11	1	12
Other	Other	11	1	12
TOTAL	TOTAL	133	18	151



# Vrijeme i njegova preslika

Igor Zabel

8 engleskog prijevoda Boris Štalić

Radovi Romana Ondáčka često se mogu opisati kao situacije. Promatrač je suočen s poretkom stvari, ljudi i prostora koj je bitno drugačiji od onog koj se očekuje i podrazumjeva. Takve su situacije u praksi jednostavne i nikada nisu spektakularne. Dapače, one su kaifkad porve nevidljive. Kad je umjetnik, u projektu *SK parking* (2001) postavio na više mjeseci nekoliko starih Škoda sa slovačkim tablicama u dvorište uz paviljon Secession u Beču, to je situacija možda bila prije namjerjena ljudima koj obično prolaze mimo galerije nego posjetiteljima izložbe. Možemo pretpostaviti da uobičajeni prolaznici u početku nisu ni opazili automobile i da nisu obracali pažnju na njih. Ali s vremenom su možda opazili nešto neobično, malu promjenu u stanju stvari, nešto što nije porve normalno, a neta su od njih možda počeli i razmišljati o tome.

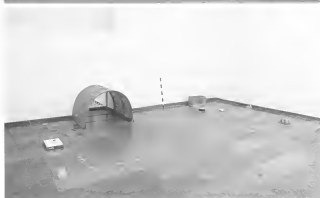
Zanimljiv aspekt nekih Ondáčkih djela leži u činjenici da ona ne trebaju bit shvaćena kao umjetnička djela. Čak i onaj tko samo primjeti situaciju, pri tom ne prepoznaje i njenu namjeru, namjeru umjetničkog djela, može je pročitati. Jednostavno, razmišljajući o onome što vidi i postavljajući pitanje o tome, možemo otkriti gustu mrežu značenja i stvari na koje ta situacija upućuje. Takve situacije zapravo ukazuju na nekoliko mogućih razna reagiranja. One se mogu doživjeti gotovo polusvjesno, možda kao male, rutine intervencije u svakodnevnog rutine. Možemo pretpostaviti da su mnogi prolaznici, čak i ako nisu obracali posebnu pažnju na to da su Škode parkirane u dvorištu Secessiona, osjetili da nešto nije porve u redu – ako nisu bili u stanju izreći što je to. Druga razna odgovora mogla bi bit vrlo jasno prepoznavanje i prepoznavanje te intervencije i nepravilnosti. I, nakon svoga toga, možda netko može početi čitati tu situaciju, prepoznavši tome, postavljajući pitanja koja ona nudi. Što nudi takva vozila u zadnjem dvorištu izložbenog paviljona? Zašto stoje tamo, čini se, nepuštene tako dugo? Zašto samo stare slovačke Škode? Pozorniji promatrač mogao bi u itj situaciji otkriti složenost značenja i snažni emotivni naboj. Bit vozila je u putovanju, a ta su vozila ostavljena nepokretna – kao da su zamrznuta u vremenu – jednima. Pa ipak, ona su na neki način putovala i kroz vrijeme i kroz prostor jer pripadaju jednom drugom vremenu i prostoru.



Open poster & door: 1974-8  
2003  
Bekovskens upejns 3220m to 4  
gms slens ufrönsche  
Kunstsche  
performans ja "Wt mussen  
kute rock" KÖNIGS  
Kunstsche 2003

Hard feelings in Good Times  
2000  
Lovers formed antipathy every  
day in front of the high entrance  
to Kunstsche-Kunstsche  
Wttschische for Wttschische  
Wttschische - KÖNIGS  
Kunstsche 2003

photo: Courtesy gti agency, Paris



King of the Sea: 1999  
Chor prima (Kunstsche) musej  
sede i KÖNIGS KÖNIGS  
Kunstsche ja gmsche KÖNIGS  
Kunstsche i KÖNIGS i KÖNIGS  
Wttschische KÖNIGS KÖNIGS  
Kunstsche KÖNIGS KÖNIGS  
Kunstsche 1999

Through the Eye Lens: 1999  
Opening made into the KÖNIGS of  
the museum a museum 1999  
Several KÖNIGS KÖNIGS  
Kunstsche KÖNIGS KÖNIGS  
Kunstsche KÖNIGS KÖNIGS  
Kunstsche KÖNIGS KÖNIGS  
Kunstsche 1999

photo: Courtesy gti agency, Paris



Vjenčanjem je čista točka dala kao umjetnost istodobno dobrot i gubitak. Gubitak leži u činjenici da smo ih unaprijed svjesni, tako da situaciju ne susrećemo nepretprijetni, čime gubimo sve suptilne i neizvjerne rasone osjećaja. Međutim, dobivamo kontekst koj nam omogućava da ih istaknemo na daleko intenzivniji i pažljiviji način - da ih povežemo s više značenja i da lakše razumijemo njihova metaforična i poetska potonjenja. Posjetitelj izložbe u pivionu Secession nisu imao mogućnost da se izravno suče s autometričnim parkiranjem u stručnjem dvorštu, ali su također mogli doživjeti djelo, posebice u kontekstu izložbe, što situaciju daje višeznačni naboj, ali - u izravnoj vezi s naslovom izložbe "Ausgeräumt" ("Kraj sačinja") - u kontekstu nestajanja početnog optimizma nakon pada Beškingskog zida. Ondakovi radovi uvijek ostaju svjerna prema više različitih i sprotivstavljenih interpretacija. Pa ipak, ta tumačenja ne mogu iskoristiti njihova značenja i utjecaj - samo doprinose sličnosti radova, pri tome ih nikada ne objašnjavaju u cjelosti.

Međutim, kada umjetnik radi izravno s izložbenim prostorom i u datim uvjetima (nadae nego da u njih donese djelo ili pak čitav projekt), on posjetitelju otvara mogućnost da doživi (u relativno kratkom vremenu) čitav spektar radova, od toga da mu se situacija izravno obraca do toga da ih prepoznaje kao umjetnička djela obnavljaju množu značenja i referencu koje nagovještavaju. Dapače, to su radovi stvoreni tako da se aktivno obracaju posjetitelja. Kad kažem "obracaju", ne mislim da pokušavaju nasilno prisući pažnju ljudi ili da se natežu s promičućim strategijama. Naprotiv, njihova je privlačnost velika upravo stoga što je toliko suždržana i suptilna.

Već sam rekao da Ondakovi radovi često mogu biti čitavi i kad nisu prepoznati kao umjetnička djela. Dapače, on ponekad koristi umjetnost kao sredstvo da zadržati našu pozornost na svakodnevnom životu te ne situacije koje se mogu tako doživjeti, metaforično i poetski. Dvje vodene ture, u Zagrebu i Zadru, možda su najjasniji primjer takve strategije. U tim se radovima prostor umjetnosti često doživljava kao nešto što nas odvaja od uobičajene stvarnosti, dok nam u isto vrijeme i može upravo zbog ta distanciranja omogućiti da je vidimo jasnije i bolje razumijemo njenu složenost. U nekim projektima Ondak doslovno iskazuje svoj napor da probije zidove galerije ne bi li video što je za njih. U radovima Vodene ture (2002) i Vodena tura - Skočite me (2002) ostavlja prostor galerije prazan i pokazuje posjetiteljima grad čiji je u radu kroz očnu leću (1999) je doslovce izmicao rupu kroz koju posjetiteljima dopušta da vide kako ne i da uđu u kuhinju s druge strane zida. Posjetitelj su morali ostati unutar izložbenog prostora, ali su imali priliku još pažljivije i preciznije pogledati skulpturu i, točnije rečeno, nezamislenu stvarnost. Kao što naslov daje naslutiti, vidu između dva prostora je u osnovi vizualne i distancirane ne neposredno fizička. Umjetnost možda može biti opasna kao neka vrst oka, a pogled je sredstvo i udjelost i bazine. (Samo se umjetnik sam usuduje prijeći granicu, ulazeći u "agorazni" teritorij kuhinje i donoseći sa sobom različite artefakte i predmete. "Ja se alkoja može usponeti s antropološkim terenskim radom i, kako je sam umjetnik govorno, arheološkim iskopavanjima - što ponovno u prvi plan dovodi pitanje vremena. U stvar, paralelni prostori utjelovljuju paralelne vremena, što se ne odnosi samo na dva različita djela izložbenog prostora nego, u daleko širem smislu, na različite, paralelne kulture.)

U Podučavanju hodanja (2002) njegova je strategija bila čista. Umjesto rupe u zidu galerijskog prostora pustio je djelo stvarnosti u galeriju pozvao je mladu majku u galeriju da onđe udi svoje dijete hodati, i to ne kao živu skulpturu - već kao nešto što se samo redovito događa. Unatoč tome, to je tek dio kako bitni onoga što umjetnik svojim projektima ojača postići, ali mu nije samo prošao nas da vidimo "stvarnost", nego također i stvaranje intenzivno spletenih konceptualnih struktura značenja i odnosa na kojima je ta stvarnost ograničena.

Njegove su skulpture, dakle, čitave. No, u posmateljivoj recepciji one ne proizvode tek lance značenja i lakih asocijacija, i možda prozvojnje. Da bi shvatili ta značenja i odnose, Ondak često radi s pomacima i obrascima, paralelizmima, paradoksima, ponavljanjima i sl. da bi povećao pojedinačne elemente i upotrijebio ih u građenju nove strukture. Mislim da je ta složenost i preciznost konceptualne strukture za njega važnija nego savršenstvo vizualne forme, nako su njegovi radovi i sa vizualne točke gledišta vrlo pažljivo slozeni.

Nekad sam pročitao izraz "smetnja" da bih opisao savršenstvo u Ondakovim radovima, zbog umjetničke i ponekad doslovno smetneće prirode odnosa u njegovim radovima. Umjetnik je, međutim, imao neke rezerve prema korištenju tog termina. Dosta ideja smetnutošću može se možda doimati previde formalnom, možda previde vizualnom, a s druge strane nedovoljno shvaćeno i funkcionalnom. Umjetnik nije prvenstveno zainteresiran za samo i lijepo po sebi, nego prije svega za složenost značenja i odnosa, za proces recepcije i gledačovo osušno. Ta složenost, naravno, dopire mnogo dalje od bilo kakve formalne smetnje. Pa ipak, uvijek postoji nešto formalno savršeno u načinu na koji Ondak gradi svoje sustave korespondencija, paralelizama, suprotnosti i kontradikcija.

Prilika je izraz za opremanje tih odnosa mogao bi biti izražavanje. Analogija i metafore ponekad i kiva navode i zavode. No, koncept izražavanja je, možda, dovoljno fleksibilan da bi opisao i bilo da Ondakovih strategija, koje izražavanje istodobno podrazumijeva i razdvajanje i bliske veze. Ograničeno je stika okrenuto i može biti u velikoj mjeri promijenjeno. S druge strane, baš zahvaljujući toj stici u ojektulu možemo učiniti nemoguće, tj. ugledati sebe (i promati o sebi samima).

Öndik često transponira situaciju u drugi kontekst, zadržavajući jasne odnose između originalne kon- strukcije i njene izložne slike. U *SK parking*, na primjer, situacija, koja ne bi bila neobična u sezonskoj kilometraži udaljenoj Bratislavi, je "amputirana", umjeteljena i preumjeteljena u novi kontekst u Beču. Ta se operacija može shvatiti i kao iznalaženje ili projekcija. Ovdje je važno da takve asocijacije usmjeravaju namu pozornost na nevidljive osi koje određuju odnose iznalaženja i projekcije. Öndikov rad, prema tome, kroz svoju utvrdjenu konceptualnu (kao i formalnu) strukturu predobavlja sustinske i često nevidljive osi koje presecaju i određuju društvo, ljudske odnose, periodu prostora i vremena – ukralo konstrukciju sobstva i bica.

Uto jasni primjeri takvog pristupa su radovi koji se bave prostorom. Umjetnik uvodi neobičajene, paradoksalne elemente, ponekad male i ne tako objektivne, ali one koji bitno mjeruju prirudu prostora i propitkuju umjetničke načine razumijevanja. Jedna od tih strategija je uvođenje procjepa, umjetljanja i pomjeranja u red stvari koje podrazumijevamo. U *Silazna Vrata* (1997) i *Odsupna Vrata* (1997), na primjer, on djelomično umjetlja jedan element u sobu-prostoru, čime uslovljava čitav poredak na kojem se temelji naše razumijevanje i percepcija prostora. Druga takva strategija je korištenje ponavljanja i umnožavanja (replikacija) prostornih elemenata. Nadale, umjetnik se često pogrijava s prostornom raz- ložitog tipa i roba stvarajući nove, hibridne prostorne situacije pomoću dva ili više heterogenih i čak neispisanih predmeta. Lijpi primjer je prostorna struktura dva različita prostora, hotelskih sobe i plže kućice u radu *Podjelo Sobe* (1996). Rad se temelji na igris vjanskih i unutarnjih prostora, uobičajenog i podijeljenog prostora i konačno dva potpuno različita svijeta, ljudskog društvo i svijeta životinja. Situacija je još složnija u radu *Muzej/Galerije* (1999). Ovdje je umjetnik ekscentrično sam odabirao prostor ne bi li stvorio novu, minijaturu kombinaciju fizičke i društvene pozadine koje su povezane s galerijom. Međutim, umjetničkog projekta dopustio mu je da predstavi sustav racionalno posloženih predmeta i odvajanja na kojima se muzej, umjetnika temelji kao institucija, ali i kao prostor. Pupa u zidu koji povezuje dobojeni prostor i obično skrivani prostor kuhinje (kroz otvor ledu) također se može shvatiti u tom kontekstu. Öndika opet zanimaju heterogeni prostori koje moraju biti razdvojeni da bi bili funkcionalno povezani.

Molim da je jasno kako Öndik ne shvaća prostor samo kao fizički i materijalni entitet. Društvene norme, podjele i regulacije određuju kako njih tako i naše razumijevanje i percepciju stih. Nje i naše percepcija posve objektivna i istovremena. Ona je, može se tako reći, potopljena u znanje, emocije, in- terese i – što je posebno važno – sjećanja. Prostor, nadalje, nije statičan. On je određen pokretima u prostoru i, na ne način, u vremenu. Prostor, dakle, nije samo fizički nego, u biti, i vremenski. On postoji u vremenu, što znači da se stalno mijenja i probavlja i da je njegovo sjećanje vitalno za stvaranje identiteta. Tako nije slučajno da se većina Öndikovih radova bavi prostorom upravo iz motrišta vremen- na i sjećanje-pamćenje.

Korištenje ponavljanja, na primjer, ovdje je više povezano s vremenom i sjećanjem nego s ideama sim- bolizma i serijskom proizvodnjom robe. Serija radova iz 1996., u kojima se umjetnik bavi galerijskim prostorima, mijenjaju ih minimalno ili ponavljajući neke od njihovih elemenata, završno se bavi pitanjem sjećanja. To je razvidno i iz njihovih naslova: *Podjelo me opet, Ali ne zaboravi, Sjećam se ovdje*. Ne mogu se toga prisjetiti i je li baš tako bilo? Jaz između jednog i drugog elementa njegova prošlosti je jaz u vremenu. Njihov odnos (tu se mogu i međusobno razlikovati) je temeljen na sjećanju.

U *Karte*, molim ponavljanje također igra osobnu ulogu. Ovdje (kao i u više drugih radova koji se bave galerijskim prostorom) umjetnik ukazuje uobičajenu perspektivu prevarajući nešto što za galeriju obično ima samo tehnički značaj u temelj svog djela (serija radova: *Karte molim iz 1999/2002*). Ovdje molim iz 1999, i *Tilma, molim iz 1999* bavi se onim elementima u galerijskom prostoru koje obično previdimo, posebice s galerijskim čuvanima. U nekim od svojih ranijih radova, *Another Day iz 2003* i *Doim osjećaj u dobru vrijeme iz 2003* gdje radi s brojačem karata ili s redom ponud ulaza u muzej, Öndik se vraća tim tematikama. Početna točka u *Karte, molim* bila je sid na ulazu u galeriju gdje obično možemo platiti ulaznu stariju gospodinu i gdje možemo kupiti kataloge. Öndik je rekonstruirao tlu situaciju na gornjem katu givaju premetajući stariog gospodina tamo i započinjav- ju njegovog ulaska da radi za stolom na samom ulazu. Tako su posjetitelj trebali platiti pola karte kod donjeg stola (može da su bili iznenađeni vidjevši dočeka kako radi), ali kad su došli na gornji dio galerije, bili su još više zbunjeni otkrivši drugi stol, nalk onome doje, s identičnom stolom, istim katalozima i objektivna na njemu te s drugim prodavačem karata kojim je tražio drugu polovinu onosa ulaznice. Početna nije bila samo fizička (na dva kata, perimda jedan ispod drugog), već i psihološka, budući da je za jednim stolom bio dočeka, a za drugim stanic. Ovo je bila dovoljno jasna indikacija da je razlika između dva stola istovremeno i razlika u vremenu (predstavljena s dvije generacije, djedom i unukom). Ali ne smijemo to razumijevati samo simbolički. Budući da nam je potrebno vrijeme za prelazak od jednog do drugog stola, razmak između jednog i drugog vrlo doslovno uzima vrijeme.

Trebalo bi možda spomenuti da Öndik, zapravo, često koristi različite generacije u identičnom postavi- ma. Djeca koje glumi policajare (Zubstancije, 2002) i sam umjetnik koji preuzima ulogu vlastitog oca u bumpu 1968. godini (*Loše vjesti su sada stvar prošlosti, 2003*) govore o nepromjenjivom vremen- skoj udaljenosti i o pokušajima da se ta udaljenost savlada pomoću empatije, o različi, ali i o ponavljanju. Djeca u ulici policajara nisu samo strela, scena je, zapravo, duboko uzemljujuća. Djeca de

jednoga dana postati takvi političari, a i političari sami su jednom bila slična dječica "Njema teče nepovratno i linearno, kao beskonačna promjena, ali i kao ponavljanje i povratak na isto"

Valjmo se nakratko na rad Kroz očnu leću. Naslov upućuje na paralelizam između oka i filmske kamere. Očuvanje zida je u isto vrijeme i oko koje gleda svijet izvan leća i leća kamere kroz koju se neprestavno vrti mozaik nekih reality show. Zapravo, principi kamere i filma su vrlo važni u Ondakovom radu. Film je prvenstveno vizualna umjetnost, ali i umjetnost vremena. On može uključiti prošlost, sadašnjost i budućnost u složeno jedinstvo. Ključna važnost je u njegovom trajanju, stvarnom vremenu koje neko treba da bi ga video. U svom djelu o fotografiji, u La chambre claire, Roland Barthes govori o složenosti (i emotivnoj snazi) vremenske strukture u fotografskim slikama: "On će umrijeti i on je već mrtav" kaže o mladici na fotografiji Alexandra Gardniera. Iako je struktura filma puno složenija zbog montaže, rezova, dinamike snimanja, ipak se temelji na istim odnosima prisutnosti i odsutnosti prošlosti i budućnosti.

Ta vremenska struktura nalazi svoju paralelu u prostornoj strukturi stvarnosti predstavljene u filmovima. Je tako bliska i istovremeno beskonačno udaljena. Zbog snage pokretnih slika nailazimo se u isto vrijeme i ovdje i tamo, na stvarnom mjestu i - pomoću empatije - u opisanom svijetu. Nekoliko Ondakovih radova u vezi su s takvom filmskom strukturom. Umjetnički prostor omogućuje distancu od stvarnosti, gdje je, kao kroz leću, možemo vidjeti jasnije i u iznenađujućim detaljima, ali istovremeno i udaljeniju. Mnogi njegovi projekti bave se distancom, maštom i empatijom, nekoliko ih je konstruirano kao storyboards, filmske sekvence i zbirane ispovedi.

Istaknuto distanca u Ondakovom radu je i prostorna i vremenska. Pomoću snage sjećanja, empatije i imaginacije možemo prijeći te udaljenosti i tada, na izvjestan način, također su uspostaviti sadržaj ovdje. To je obito, na primjer, u radu koji je umjetnik ostvario s izvrsnim brojem poznanika koji ne vole putovanje (on ih je nazvao anti-nomadi, a u projektu s tim naslovom njihove su slike putovale oko svijeta umjesto njih - kao razglednice). U Zajedničkom putovanju (2000), na primjer, veća zajednica njegovih prijatelja i roditelja napravila je slike udaljenih mjesta koja nisu nikada posjetili samo na osnovu njihovih opisa. Ipak, umjetnikova vlastita osobnost ostaje središtem ovih radova. (Judi iz Ondakovog okruženja zamislila su mjesta koja je on posjetio, oni su zamisljali njega na ulicama udaljenih gradova (Usporeno putovanje: 2003) ili kako putuje vlakom (Nenaslovljeno putovanje, 2003). To nije neka vrst egocentrizma, nego prije iskustvo pluralnosti i fluidnog sebe. Mislim da se u tim radovima sebe što pogleduje kao nešto što ne postoji, ali je suštinski utemeljeno, između ostalog, na sjećanjima (koja su često ponovno obrađena i mijerjana) i na stvarima koje su zaboravljene ili potisnute. Ono ne ovisi samo o pogledu "iznutra" već i o mnogostrukim pogledima i idejama koje dolaze "izvana", od drugih

Tekst je preuzet iz kataloga Romana Ondaka objavljenog u Kölnische Kunstverein

# Time and Its Copy

Igor Zabel

Very often, Roman Ondák's works can be described as situations. The beholder is confronted with a constellation of things, people and spaces that is essentially different from what one expects and takes for granted. Such situations are often seemingly simple and never spectacular. Indeed they are sometimes all but invisible. When the artist, in his project SK parking (2001), left several old Škoda cars with Slovak license plates on the yard behind the Secession in Vienna, motionless for two months, this situation was perhaps intended for people who regularly pass by the gallery rather than the visitors of the exhibition. We can assume that the regular passers-by at the beginning did not really notice the cars or pay any special attention to them. But in time they might have noticed something irregular, a small change in the state of things, something not quite normal, and perhaps some of them started to think about that.

An interesting aspect of several of Ondák's works is that they do not necessarily need to be understood as works of art. Even someone who does notice the situation but doesn't recognise it as intended – as a work of art, is able to read it simply by thinking about what one sees and by asking oneself questions about it one already unfolds the dense networks of meanings and allusions that the situation implies. Such situations, in fact, include several possible levels of reaction. They could be experienced somehow half-consciously, perhaps as a small, marginal intrusion into an established routine. We can assume that many passers-by, even if they did not pay any special attention to the Škodas parked in the back yard of the Secession, felt that something was not quite right – even if they were not able to say precisely what. Another level of response could be to perceive and recognise the intrusion or irregularity clearly. And after that, perhaps, one can start to read the situation, to identify the issues, ask the questions it suggests. What are so many cars doing in the back yard of the exhibition hall? Why are they standing there, seemingly abandoned, for so long? Why only old Slovak Škodas? A sensitive observer could then start to discover the complexity of meanings and the strong emotional charge embedded in this situation. The essence of the car is travel, yet these cars were left sitting motionless – as if frozen in time – for weeks. They had in a sense, however, travelled through both time and space, since they belonged to a different era and place.

To be able to read such works as art is, I believe, both a gain and a loss. The loss lies in the fact that you are in advance aware of them, that you don't meet the situations unprepared and thus lose all the subtle and immediate gradation of experiences. What you gain, however, is a context that enables you to read them in a more intense and attentive way to connect them with more meanings, and to understand more easily their metaphorical and poetical potentials. Visitors to the exhibition at the Secession did not have the opportunity to be directly addressed by the parked cars in the back yard, but they could also then read the work particularly in the context of the exhibition, which charged the situation with more meanings, or – in direct connection to the exhibition's title 'Ausgeträumt' (End of Dreaming) – in the context of the disappearance of the initial optimism following the fall of the Berlin Wall. Ondák's works always remain open to many different or opposing interpretations. Even so, such interpretations cannot exhaust their meaning and impact, they add to the work's complexity while never fully explaining them.

When, however, the artist works directly with the gallery spaces and their conditions (rather than just bringing pieces or a project into them) he creates a possibility for the visitor to experience (in a relatively short time) the whole range of reactions – from being addressed directly by the situation to recognising it as a work of art and discovering the network of meanings and references implied in them. Moreover, these works are constructed in such a way that they actively address visitors. If I say 'address' I do not mean that they try aggressively to attract people's attention or to compete with advertising strategies. Quite the opposite, their appeal is strong because it is so restrained and subtle.

I said before that Ondák's works could often be readable even if they are not recognised as works of art. Even more, he sometimes uses art as a means to sharpen our attention to every-day life and to situations in it that can often be readable, metaphorical and poetic too. The two guided tours, in Zagreb and in Zadar, were perhaps the clearest example of such a strategy. In such works the space of art is often left as something that separates us from the usual reality, and at the same time (perhaps even because of that distance) enables us to see it more clearly and better understand its complexity in some of his

projects Ondák displays initially his effort to break through the gallery walls to see what is beyond them. In the guided tours (Guided Tour (2002) and Guided Tour (Follow Me) (2002)) he left the gallery spaces empty and showed the visitors the city around them. In *Through the Eye Lure* (1999), he actually cut out a hole, allowing visitors to see (although not to enter) the kitchen on the other side of the wall. Visitors had to remain within the space of art, but they had a chance to look at a hidden, or indeed overlooked, reality more attentively and precisely. As the title itself indicates, the connection between the two spaces is essentially visual and distanced, not immediately physical. Art could perhaps be described as an eye of some sort, and the view is the instrument both of closeness and of distance. (Only the artist himself dared to cross the border, entering the 'exotic' territory of the kitchen and bringing with him different artefacts and objects. It was an action that could be compared to anthropological fieldwork or, as the artist himself said, archaeological excavations - which again brings forth the issue of time. In fact, parallel spaces embody parallel times, which refers not only to the two different areas of the exhibition hall, but, in a much broader view, to different, parallel cultures.)

In *Teaching to Walk* (2002) his strategy was the opposite. Instead of making a hole out of the gallery space, he let a small part of reality into the gallery, when he invited a young mother to teach her child to walk there, not as a living sculpture, but something that simply took place there on a regular basis. Nevertheless, this is only a part (albeit an essential one) of what the artist aims to achieve with his projects; he aims not only at making us see 'reality', but also at constructing the densely knitted conceptual structures of meanings and relations this reality is built upon.

His situations are thus readable. But in the visitor's reception they do not simply produce chains of meanings, sometimes clear and obvious and sometimes associative and perhaps arbitrary. To construct these meanings and relations Ondák often works with shifts and turns, parallelisms, paradoxes, repetitions etc. to connect individual elements and use them in the building of the new structure. I think that complexity and precision of the conceptual structure is more important for him than the perfection of the visual form, although his works are always carefully constructed from the visual point of view too.

I once suggested the term 'symmetry' to describe the balance integrated into Ondák's works because of the balanced and sometimes literally symmetrical nature of relations in his works. The artist, however, had reservations about the use of the term. Indeed, the idea of symmetry seems to

be perhaps too formal, even too visual, and, on the other hand, not open and flexible enough. The artist is not primarily interested in a clear and beautiful form as such, but rather in a complexity of meanings and relations, in the process of reception and in the spectator's experiences. This complexity, of course, reaches far beyond any formal symmetry. And yet there is always something formally perfect in the way Ondák builds his systems of correspondences, parallelisms, oppositions and contradictions.

A more appropriate term to describe these relations could perhaps be mirroring. Analogies and metaphors are sometimes as misleading as they are tempting. But the concept of mirroring is, maybe, flexible enough to describe an important part of Ondák's strategies. The idea of mirroring implies separation and close connection at the same time. A mirror image is revised and can be greatly changed. On the other hand, it is through the mirror image that we can do the impossible, i.e. see ourselves (and reflect about ourselves).

Ondák often transposes a situation into another context, keeping the relations between the original constellation and its mirror image clear. In *SK parking*, for example, a situation that would not be unusual in Bratislava, sixty kilometres away was 'frozen', displaced and re-located into a new context in Vienna. The operation can also be understood as mirroring or projection. What's important here is that such associations turn our attention to the invisible axis that determines the relations of mirroring and projection. Ondák's work, therefore, through its balanced conceptual (and also formal) structure discloses essential and often invisible axes that cross and determine society, human relations, the character of space and time - in short, the construction of one's self and being.

Very clear examples of this approach are the works dealing with space. The artist introduces unexpected, paradoxical elements, sometimes small and not very obvious, that essentially change the character of the space and challenge the established ways of understanding it. One such strategy is introducing gaps, shifts and displacements in the order of things we take for granted. In *Descending Door* (1997) and in *Reinforcing Door* (1997), for example, he slightly displaced an element in a room, thus affecting the whole order on which our understanding and perception of space are based. Another such strategy is his use of repetition and reduplication of spatial elements. Furthermore, the artist often plays with spaces of different type and order, creating new, hybrid spatial situations out of two or more heterogeneous or even incompatible

spaces. A nice example is the spatial structure of two very different spaces, a hotel room and a bedbox, in *Shaving the Room* (1998). The work is based on a game of interiors and exteriors, of common and divided space, and finally of two completely different worlds, human society and the animal world. Even more complex is the situation in *Museum/Storage* (1996). Here the artist used the exhibition space itself to create a new, miniature combination of physical and social backgrounds that are all connected to the gallery. The medium of the art project enabled him to present the system of naturally arranged divisions and separations on which an art museum as an institution, but also as a space, is based. The hole in the wall connecting the exhibition space and the usually hidden space of the kitchen (Through the Eye Lens) could also be understood in this context. Again, Ondák is interested in heterogeneous spaces that have to be separated to be functionally connected.

It is, I think, clear that Ondák does not understand space merely as a physical material entity. Social norms, divisions and regulations shape them and our understanding and perception of them. Nor is our perception absolutely objective and simultaneous. It is, so to speak, soaked in knowledge, emotions, interests and, which is particularly important, memories. Space is, furthermore, not static. It is defined with movements through space and, for the same token, through time. Space is therefore not merely physical, but essentially temporal. It exists in time, which means that it constantly changes and transforms, and that memory is vital for constructing its identity. It is no coincidence, then, that most of Ondák's works deal with space precisely through the point of view of time and memory.

The use of repetition, for example, is connected to time and memory rather than to the ideas of simulations or serial production of goods. A series of works from 1998, where the artist dealt with gallery spaces, changing them slightly or repeating some of their elements, refers very directly to the issue of memory. This is obvious from their titles. Planted me again, I don't forget, I remember this, I can't recall this and is that the way it was? The gap between one element and another (its copy) is the gap of time. Their relation (and there can be slight differences between both) is based on memory.

In *Tickets, Please* too, repetition plays an essential role. Here (as in several other works that deal with the gallery space) the artist turned the usual perspective, transforming something that is usually considered just of technical importance for the gallery into the basis of his work (the whole series of works, *Tickets, Please* (1999/2002). This

Why, Please (1999), and Silence. Please (1999), deals with those elements of the gallery space that we tend to overlook, especially with the gallery's attendants. In some of the more recent projects, *Another Day* (2003) and *Good Feelings in Good Times* (2003), where he works with a ticket counter or queue in front of the museum Ondák returned to such issues. The starting point of *Tickets, Please* was a table near the entrance to the gallery where one usually had to pay the entrance fee to an elderly gentleman and where one could also buy catalogues. Ondák reconstructed the same situation in the upper floor of the gallery, moved the old man there and employed his grandson to work at his original table. So the visitors had to pay one half of the fee at the table downstairs (where they must have been surprised to find the young boy working), but when they came into the upper galleries, they were even more puzzled to discover another table, just like the one downstairs, with the same type of chair, the same catalogues and objects on it, and another ticket seller who asked for the second half of the fee. The division was not only physical (they were on two floors, albeit one below the other), but also psychological, since one table was occupied by a young boy and the other by an old man. This was a clear enough indication that the difference between the two tables is also a difference in time (represented by the two generations, the grandfather and the grandson). But we should not understand this merely symbolically. Since one needs time to go from one table to the other, the gap between the two very literally takes time.

One should perhaps mention that Ondák actually uses different generations in identical settings often. Children impersonating politicians (*Tomorrow's* (2002)), or the artist himself, assuming the role of his father in the tumultuous year 1968 (*Bad News is a Thing of the Past Now* (2003)). speak about an irreversible temporal distance, about attempts to cross this distance through empathy, about difference, but also about repetition. Children in the role of politicians are not only sweet, the scene is, in fact, deeply uncanny. The children will one day be such politicians, and the politicians themselves were once sweet children. Time runs unevenly and linearly, as an endless change, but it is also repetition and a returning of the same.

Let us return now briefly to the work *Through the Eye Lens*. The title indicates a parallelism between the eye and the film camera. The opening in the wall was at the same time an eye, looking into the world outside the body, and a camera lens through which a 'film' was permanently running, perhaps a really show. In fact, camera and film principles are very important in Ondák's

work. Film is essentially a visual art, but no less an art of time. It is able to incorporate past, present and future in a complex unity. And of key importance is its length, the actual time one needs to see it. In his writing about photography in *Le chambre claire*, Roland Barthes speaks about the complexity (and emotional power) of time structures in photographic images. 'He will die and he is dead already', he says about the young man in the photography of Alexander Gardner. Although the structure of the film is much more complex because of editing, cuts, the rhythm of shots etc., it is still based on the same reason of presence and absence, past and future. This temporal structure has a parallel in the spatial structure the reality represented in film is both very close and endlessly distant. Because of the power of the film image, one is at the same time here and there, on the actual spot and - through empathy - in the depicted world. Several of Ondák's works are connected to such film structure. The space of art makes possible the distance from the reality, where, as if through the 'lens', one can see it, clearly and in surprising details, but also distant. Many of his projects deal with distance, imagination and empathy, several are constructed like storyboards, film sequences, directed narratives.

The experience of distance in Ondák's work is thus both spatial and temporal. It is through the power of memory, empathy and imagination that one is able to cross such distances and thus, in a sense, also co-establish the here and now. This is evident, for example, also in the work that the artist did together with a number of his acquaintances who do not like travelling (he called them 'armchairists', and in the project with this title their images travelled around the world instead of them in the form of postcards). In *Common Trip* (2000), for example, a broader community of his friends and relatives made pictures of far-away places they have never visited based on his descriptions. Still, the artist's own personality remains the focus of these works: people from Ondák's circle imagined the places he had visited, they imagined him on the streets of distant cities (*Shaved-down Journey* (2003)) or travelling on the train (*Unsettled Journey* (2003)). This is not some kind of egocentricity, but rather the experience of the plurality and fluidity of the self. I think that in these works one's self appears as something that is not stable, but essentially based among others, on memories (that are often re-worked and changed) and on things forgotten or suppressed. It depends not only on the view from 'inside', but also on the multiple ways and ideas that come from 'outside' from others.

The text was originally published in the catalogue of Roman Ondák's work by Káťače Kurešová.

# Potrošeni revolucionarni potencijali?

Sezgin Boynik & W-HW (svibanj 2004., Zagreb)

0.bits







**S.B.:** Započnimo s Komunističkim manifestom. Kako je došlo do realizacije tog projekta?

**WHW:** Irskim političar bilo je ponovno objavljivanje Komunističkog manifesta knjega je uz pregovore Srećka Žižeka izdavačka kuća Arkon izdala 1998 u Zagrebu. Poticao nas je potpuni zastanak međubih reakcija i ignoriranje tog događaja. nepostojanje bilo kakvih ne cenzura te knjige, pa čak i onih negativnih. Ta situacija posredno je jako dobro ilustrirala i problematičan odnos nove Hrvatske prema svojoj ne tako davnog komunističkoj prošlosti. Zanimalo nas je znati kako se taj konfliktan odnos reflektira i realizira u području umjetnosti. Nama, često se događa da se odražavanje nekih traumatičnih društvenih tema, koje bivaju potisnute iz diskursa politike i svakodnevice, prelazi u pravu u sferu umjetnosti. Naglašavajući taj latentni potencijal željelo smo katalizirati formiranje intelektualne i umjetničke platforme unutar koje bi bilo moguće artikulirati neka prešućivana društvena pitanja i teme. Kako je Hrvatska svoje devedesete provela u svojevrsnom "dubokom snu" kulturne izolacije, kako u odnosu na međunarodnu scenu, tako i odnosa s najbližim susedima u regiji, namjera nam je bila ponovno uspostaviti te priključiti veze, dovesti što već broj ljudi u Zagreb i pokrenuti izravnu komunikaciju. Uz odobru, paralelno smo organizirali seriju predavanja i prezentacija. Važno nam je bilo formirati platformu u kojoj bi bile zastupljene scene regije, primjerice Beograda, Ljubljane, Sarajeva, Tisine... s kojima tada nismo bili u kontaktu gotovo desetak godina. S druge strane namjera nam je bila internacionalno kontekstualizirati lokalnu umjetničku scenu na domaćem terenu. Moglo bi se reći da nam je to pošlo za rukom...

**S.B.:** A kako ste uspjeli riješiti problem estetizacije Komunističkog manifesta?

**WHW:** UH, upravo je to bio najteži zadatak. Oni koji su očekivali petolske, erpove i čekice - nadozerali su se... Svesno smo to zaobišli. Kad smo počeli raditi na realizaciji te opsežne i ambiciozne zamisli internacionalne izložbe svojih predznika, a vrlo vrućom i potencijalno kontroverznom temom u svom području, vodile smo se ponovno čitanjima samog Marxovog teksta - opeo dakako pri tome mnogo iz Žižekovog pregovora. Bukt još uvijek kruti. Žižek zabavljajući idejama Manifesta pristupa upravo iz postkomunističke perspektive oje kontradikcije i sami probijavamo radeći izložbe ili jednostavno izvedu svakodnevnicu. "Teza je bez obzira, ali i upravo zbog toga, što gotovo da i nema političkog manifesta kojega je kaena politička ništost u toku njen diskreditirala, da nam se Manifest još uvijek obraća, da nam ima mnogo toga za reći, osobito u sadašnjem trenutku. Njegovi današnji doživljaji ekulaziju i nameru pitanje pokušaja i mogućnosti izlaska iz začarnog kruga kapitalizma. Korišćajući tu problematiku s izložbom fokusirali smo se na relacije između ekonomije i politike. Ispiva, izložbu smo željeli nazvati Manifest, tako je nače i danas neformalno zovemo... No, kako su u to vrijeme u Ljubljani objavili Manifesta, odlučili smo smisliti novo ime izložbe. Što, kako i za koga - posvećeno 152 godišnjicu Komunističkog manifesta. Što, kako i za koga - ključne su pripreme avake ekonomske analize prije proizvodnje. Što će se proizvoditi, na koji način i što su konzumenti. Načelo ekonomizirajućeg ulaska - da uz što manji materijalni input postignemo čim veći output - postao je moto organizacije izložbe.

Izložba je u svojoj pretpovesti bila zamisljena kao mala izložba s lokalnim umjetnicima koji su odrastali u vrijeme pokretanja nasuprot socijalističkog društva. ali cijela je stvar iz neke svoje unutarnje nužnosti ostala uključujući refleksije emancipatorskih umjetničkih ideja sedamdesetih. Imao se nužno i geografsku u post-socijalističkoj teritorij istočne Europe i nužno izlasku iz te paradigme uključujući i perspektive umjetnika sa Zapada koji su na zanimljive načine analizirali predu kapitala i rade ali pak nude svojevrstne alternative postojećem konzumerističkom društvu.

Ekonomiju smo tretirali široko, dakako nas je pri tome zanimao i odnos umjetnika prema vlastitom radu prema svom pokušaju unutar sustava kulture, izložba, društvenih regulativa... Osmišljavajući koncept izložbe pazili smo da ne upadnemo u zamku instrumentalizacije umjetnosti, pokušavajući izbjeći doslovnu ilustraciju političkih ideja.

Svjetlo smo investirali u kontekst koj svakodnevno probijavamo, propitkujući uvjete post-socijalističke bitnosti stvarnosti u kojoj probijavamo nagore od oba sustava "neuputnog izlaska i izdvojenog fundamentalizma". Takva situacija vapila je da se u nju intervenirati. Radio se sećamo nekih in-situ radova i projekata u javnom prostoru, kao što je to primjerice bio rad Andreja Kulunčić, Nema 1908 (Jelaskina, 75 ročnih ljudi). U neekadranju Jugoslaviji bio je to najlakši lanac ročnih kuća, u njima pred izložbu svjedoci smo vrtunac krize koja je na neki način bila paradigmatična za ekonomsku situaciju općenito - bilo je nezvjereno hoće li Nama potpuno propasti ili će država poduzeti njene sanacije. Andreja je akciju realizirao u suradnji sa Sindikatom Nemačkih radnika. Rad je u formi city light plakata bio promotorno postavljen po otvornom gradu dana dana prije samog početka izložbe. Cijela stvar je dosta snažno medije odjeknula i izazvala reakcije javnosti.

Ovom izložbom pokrenuli smo lavnu jake energije i uspjeli dosta reakcija. mnogo ljudi nam je pri tome pomagalo, taj pozhvan, da ne kažemo "revolucionarni duh" pokušavamo održati u svim našim projektima.

**S.B.:** Jedan od znakova koji konstruira sadržaj rečenicu "Art is not a Mirror, It is a Hammer".

Smatrate li da umjetničke izložbe mogu pokrenuti i efektivno utjecati na političke ideje?

**WHW:** Nama je to ključno pitanje umjetnosti. Nema cenzura teza koja nas potiče jest da - bez obzira na to što umjetnost danas uvijek oduvijek s jedne strane izbjegava, a s druge razlikuje, uglavnom racionalno-reprezentativni model kulturnih politika - postoji jedan golem produkcijsko-energetski input koj teži dru-

gažbeni modelima i regulativama od artikulacije uvjeta u kojim umjetnost nastaje, distribucija se i djeluje. Umjetnost ne shvaćamo kao velik dekonstruktor, puki proizvod, ali ni kao kolektiv društvenih anomalija. Često pitanje moglo bi se kontekstualizirati i u sklopu modernističkih rasprava o autonomnoj i angažiranoj umjetnosti: u tom smislu operativan nam se čini termin "angažirana autonomija" koj često spominje Charles Esche. U iskrcanju političkog potencijala umjetnosti koji nesumnjivo uvjetuje određuje naše projekto- često zagovaramo mogućnost da se kroz pramu umjetnosti raspravaju neka važna često potisnuta društvena pitanja. Smatramo da je jako važno otvoriti i njegovati taj simbolički prostor, prostor slobodne artikulacije. Umjetnost može nešto pokrenuti barem se primjenice problemima kao što su protustoj, napad i nezaposlenost, no to valja bit oprezn, ta pitanja, namre, umjetnost ne treba rješavati. Ona nikako ne bi trebala funkcionirati kao "repar shop" za stvari koje politika ne može riješiti. U konačnici, pitanja mogu i se nadići: izmjena neposrednih uvjeta receptive umjetničkog djela podudara se s propiranjem političkog potencijala umjetnosti i sposobnosti da ona ne samo bora i artikulira očigledne društvene teme u širi kontekst već i da pokuša ponuditi neke nove oblike otpora i kolektivnosti. Formu izložbe u tom smislu shvaćamo kao jedinstveno emotivno tjelesno iskustvo, kreiranje prostora refleksije, kao točku u kojoj se svi ti procesi sabiru, intenziviraju i potiču.

#### S.B.: Kako ste započeli s WHW-om?

WHW: Iz daljinske perspektive, čini se da to ipina nije bila svjesna odluka. Zajedničko rad dogodio se spontano, prošao je u užbici, neke baze prijateljstva i rednog entuzijazma, ideja koje djelimo, koje su se u vremenom razvijale i sprepletele. Nešto slično onome što Viktor Mesean, govornik o različenom lanomenu kolektivnosti u Rusiji, zove "institucionalizacija prijateljstva". Zanimljivo je da i našu kulturnu sredinu, kao i našku, odlikuje nefunkcionalnost i načelna zabornost postojećih kulturnih institucija. Naše potrebe formalnog udruživanja (registarirani smo kao NGO već nekoliko godina) preostala je uspravo iz tog problema. Mogućnost samoorganiziranja (fantastična je stvar, na smatramo se u tom smislu nekim izl-nam fenomenom, da kaže, do smo jedna šira lokalna zvanastitucionalna scena. Udruga broj desetak članova, među kojima stalno surađujemo s dizajnerom i odavačem Dejanom Kršćinom. Ime je prozvalo iz našeg prvog projekta što, kako i za koga. Naše polje djelovanja nije usko vezano za Hrvotnu umjetnost, već za širu polje vizualne kulture. Zanimaju nas teorija umjetnosti, popularna i alternativna kultura, društveni kontekst i konkretna potreba sredine u kojoj živimo. Sve naše važne izložbe prezentiraju na samo lokalnu, već i internacionalnu scenu. Što se tiče galerije Nova, taj program vodimo od 2003. u Hrvatskoj smo jako na i širu, varijantu jedan od njenih primjere naprotine organizacije i kolektiva koj formalno i operativno vodi galerijski prostor.

#### S.B.: Na radile samo izložbe, već i publikacije, radio emisije, kao što je primjenice bio Projekt Broadcasting, posvećen Nikši Tesli

WHW: Broadcasting se direktno nadovezuje na Manifest, a ključna pitanja što, kako i za koga propitirane su u kontekstu kontinuiteta medija, znanstvenih i tehničkih dostignuća, s osobitim naglaskom na istraživanje ekonomsko-političkih interesa koji priječju punu realizaciju stvarnih potencijala novih tehnologija. Projekt se bavi alternativnima postojećim modelima kontrole i masovne zabave, s pogledom na utopisku prošlost ideje "Tesla kao i Marx ranije" nije funkcionirao kao konkretna tema, već kao neki ideološki "tag-ger" nostalgije funkcio jednog drugočijeg promišljanja. Tesla nam je nekako super ušao u očlu priču, u smislu medijske prezentacije njegov smo lik i djelo koristili kao promišljenu strategiju komunikacije s publikom. Projekt smo razvili etapno i predžno kontekstualizirajući državu problematiku serijama predavanja, publikacijama, radio emisijama. Projekt se razvijao u tjelesnoj suradnji WHW-a s Arhonom i Multimedij-nim Institutom te u partnerstvu s Tehničkim muzejom i Tečnim programom Hrvatskog radija, Radio Studentom, megazonom Zavar. Iako je projekt neminovno kulminirao izložbom u Tehničkom muzeju, to je ujedno bio i dobar primjer alter-nativne centralističkoj organizaciji projekta. Općenito, komunikacija i medijacija informacija propitirani su kao pozadina čitavog projekta. Prezentiraju umjetničke projekte u elektronskim broadcasting medijima te projekte koj propitaju komunikacijske uvjete općenito, Broadcasting je funkcionirao kao teorijska i praktič-na platforma razdruživanja javne, socijalne i političke uloge medija. Suvremeni mediji i pitanje komunikacije i slobode u njemu nisu bili samo teme izložbe već i organizacijska načela projekta.

#### S.B.: Kao Srbin rođen u Hrvatskoj, Tesla je također i problematičan lik. Kakva je lokalna percepcija Tesle?

WHW: Tesla je bio bu izuzetno kontroverzna, ekscentrična i karizmatična ličnost. Izumio je više od 800 patenata, umjetničku struju i bezbrižnu komunikaciju. Za vrijeme socijalizma bio je neka vrsta nacionalnog heroja, koji je u periodu devedesetih zavrio u arhivu prošlosti, na rubu zaborava. Ponovno nam namjera nije bila napraviti zatvorenu ilustrativnu izložbu fokusiranu isključivo na beogradske reference te karizmatične legende. Smatrali smo da njegov lik i djelo opjevaju otas na važnih tema, a činio nam se zanimljivo i projekt koj se bavi komunikacijom pokušati približiti širokom krugu publike baš kroz Teslinu pramu. Jako smo zado-voljni kako je to funkcioniralo: razne generacije i tipovi publike su dokazali vidjeti izložbu, svi su znali poreklu anegdote i priču vezanu uz njega. I na mnoge suvremene umjetnike Tesla je utjecao svojom idejom slobodne energije, nekom vrstom utopijske varijante znanosti čije ideje mi danas nisu u potpunosti zamislili. U povesti ta ideja svi su događanja, javna vodstva, publikacije i izložba bili "free".

#### S.B.: Koja je bila tema i kontekst izložbe Naspjegane kuje ste realizirali u beogradskom Salonu savremene umjetnosti?

**WWF:** Nuspjove su predstavile radove koji se bave šokim spektaklom pitanja koje mogu biti doživljani u različitim kontekstima. Istovremeno, svi su radovi na neki način reflektirali nezaočlanost čvornita tranzicije ka liberalnom kapitalizmu čije su nuspjove: klasna nejednakost, povećanje nezaposlenosti, kriminal, poraćenje ne-odstatak emigracije, solidarnosti, sigurnosti. Nuspjove su bio dio neformalne triologije koja je otpočela u hrvatskoj galeriji Apex, izložbom Looking Awry prema istoimenom Željkovoj knjizi. Izložba je obuhvatila radove hrvatskog umjetnika Igora Grubića, Maje Bajević iz Bosne i Hercegovine, Aydan Murtezoglu iz Turske i Adriana Piaci iz Albanije. Zajednički element svih radova je privatna trauma koja se odvija u specifičnom turbulentnom socijalnom kontekstu tranzicijskih zemalja. Posjedi su temeljni egzistencijalni strahovi vezani uz zatvor, rast, smrt i prirodne katastrofe. U svim četiri rida trauma je skrivana i potkrivena je zainteresiranim, angažiranim pogled, "pogled ekstera" da bi se vidjelo o čemu radovi govore. Iz "Pogleda ekstera" proizašla je izložba Ponavljanje, ponos i predrasude prikazana u Galeri Novis. Nje nia zanimalo ponavljanje samo po sebi, već promjene koje nastaju rekonstrukcijom i revalorizacijom različitih ideja, ritmiki i tekstove, usidrenih u socijalnom prostoru i precizno kontekstualiziranom političkom stanju i programu. Svi radovi upućuju na različite vrste trauma koje nisu obrađene, koje su u jednom trenutku bile aktualne, a potom potisnute i zaboravljene. Naime, mnogi radovi poput onog Šarke Iveković, albanskog umjetnika Anija Sali i američke umjetnice Sharon Hayes odnose se na potencijale tzv. potisnute ideje revolucije. Ideje anarhizma revalorizira njemački umjetnik Andreas Seksmann organizirajući putovanje po destrukcijama koje je Balkunjin obilazio tijekom dvadesetogodišnjeg egzila. Sharon Hayes evocira veliki skandal sedamdesetih godina kada je Simbionistički oslobodilački armija, lijevo orijentirana ekstremna teroristička organizacija, otela Petty Hearst, kcer kalifornijskog mogula. Ann Sali iz potpuno privatne vizure rekonstruira izgubljeni tonski zapis 30 ak godina starog dokumentarnog 16-milimetarskog filma na kojem umjetnikova majka održa govor na kongresu Komunističke partije Albanije kao predstavnica albanske omladine. Ono što svielo od umjetnika indirektno proputje jest kakva je budućnost nekog današnjeg socijalnog djelovanja, pokriveno stvati s mrtve točke. Odgovor koji nude umjetnici ovih izložbi nje, čini se, negativan, mogućnost rekonfiguriranja statusa quo nisu u potpunosti iscjepile.

**S.B.:** Izložba Treba mi radikalna promjena ugovornog okuplja umjetnike s područja Kosova. Koj je razlog nastanka ovog projekta?

**WWF:** Najveći razlog bio je znatiželja. Kada je devedeset prekinut kontinuitet suradnje s Beogradom i Ljubljanom, svoje smo aktivnosti usmjerili ponovno us-



Arten Shkoll, Albanija



postoji neka zajednička radna platforma. Pri tome, uočile smo da s kosovskom scenom nikada nismo imali nikakvih kontakata, i taj nedostatak i zadržala bi je osnovni razlog tog zanemarivanja. S druge strane, zanimljivo je da se naš intenzivni zahtjev za Kosovo skretala na u trenutku nakon što je kosovska mlada scena, ponajviše u kontekstu nekoliko velikih projekata koji su mapirali Balkan, već napravila izvrsni mali internacionalni boom. Naši projekti realizirani su u sklopu drugog dijela Balkanske trilogije "U Balkanskim gradovima" čiji je organizator i nositelj Kuzhale Fridericsonum iz Koscova. Kosovska situacija društveno je kompleksnija, puna s neizvjesnošću i bavi se Kosovom nije bilo jednostavno. Imale smo tačku ideja prije nego što smo došli na Kosovo, neki su bile zanimljive, neke pretenzije, ali kad smo stigli na Kosovo imajmo priku pobliže upoznat scenu i njene aktore, shvatile smo da treba shvatiti konceptualizirati početka. Što se tiče samog koncepta izložbe, kosovska umjetnička scena i pitanja koja ona pokriva poslužila su kao baza izložbe na koju su se nadovezivali radovi umjetnika iz regije s nekom sličnom promišljanjima. Također, što se tiče kosovske scene, uz područje vizualne umjetnosti koje je zaista trenutno suzdržano živo i produktivno, važna nam je bilo unutar izložbe pokušati naznačiti i tražiti emancipatornu ulogu nekih ranijih kulturnih fenomena - kao što je primjerice rock pokret osamdesetih. Uz izložbu smo organizirali i seriju predavanja i jednu diskusiju kako bi lokalnu zagrebačku scenu upozнали bliže s kosovskom scenom i njenom problematikom.

#### **S B** Kako izložbu povezujete s trenutnom kosovskom situacijom?

**WHW.** Progovorila o konkretnim problemima represije i disfunkcionalnosti državnog aparata koji već nekoliko desetljeća sustavno i agresivno ignorišu potrebu autonomije Kosova, kao jedno od ključnih pitanja koje nameću radovi kosovskih umjetnika upravo je pitanje političke ili umjetničke autonomije. Područje umjetnosti funkcionira kao simbolički teren unutar kojega se artikuliše želja i pokušava pronaći izlaz. Takvo radikalno i socijalno osvjegljenost umjetnička praksa nije samo politička pobuna Kosova, ona posredno odbija širu sliku mogućeg socijalnog umjetničkog angažmana.

# Kratki spoj između poticaja i akcije

U razgovoru s Wooster Group

Razgovarao Ivan Taljančić

S engleskog preveo Nikolaus Prütz

U prosincu 2003. godine

Na nedavnoj probi u prostoru Wooster Group na Manhattanu u kvartu SoHo sve izgleda neobičajeno ogošlo. Za razliku od njihovih ranijih radova – kao što su nedavni *House/Lights* i *To You, The Birds* – koj su oduševili publiku dijelom svjetlom uslojenim oblaganjem tehnološkog čarobništva i muzičvom bravuroznošću ansambla – scena je gotovo prazna (izuzev nekoliko video projekcija koje grupu uvijek upotrebljavaju na neobičane načine), radna svjetla su upaljena, izvođači odjeveni u radnu odjeću.

Redateljica Elizabeth (Liz) LaCompte napjevuje da se rad kojeg čemo upravo vidjeti – uz objašnjenja da je još uvijek u razvoju – sastoji od dva dijela: *Šromatno kazalište*, prvi dio i *Šromatno kazalište*, drugi dio te da je napravljen na osnovu niza predložaka koji uključuju radove Jerzja Grotowskog i Poljskog laboratorijskog teatira, radove Williama Forsythea i Frankfurtskog balera te arhetipove Starog zapada.

## PRECIZNOST I DETALJI

**I.T.:** Na probama od samog početka radite sa svim tehničkim i tehničkim elementima – kako vam to omogućava da integrirate sve elemente predstave u organsku cjelinu? Zanima me kako je došlo do takvog pristupa radu, kako se on uspeo razvjeti i koji su vas poticali i potrebe naveli na takav način rada?

**KATE WALK:** Ono što je, vjerojatno, potaklo Liz da krene tako rano jest činjenica da ne dolazi iz kazališnog konteksta. Ja sam pohađala kazališnu školu i da, radilo se ponajviše na glasu i pokretu, no rano se fokusirao na interpretaciju tekstualnog predloška (što dolazi iz tradicije kazališta kao literature, u kojoj je literatura obična interpretacija). Liz nije tako pristupala kazalištu – njezin poticaj nije interpretacija teksta. Time ne želim reći da se tekst na bilo koji način ignoriše, morate imati tekst i nametate na čemu radite. Kad sam počela raditi ovdje, moje se cjelokupno poimanje toga (što sve može biti tekst umnogome proširilo, mislim sam da on ljudi koriste kojeikolike stvari kao tekstove – doazim iz kazališne škole, gdje drama jest tekst i gdje se dijela hierarhija ljudi uspostavlja oko podražavanja i objašnjavanja, tumačenja ideja dramatičkog posla, no u suradnji s Wooster Group primjetila sam razliku – rad čini konfrontacija koju tekst pokriva. Mislim da Liz voli tekstove koji mogu imati povijest i kulturni kontekst. Fantastično je znati koliko su puta radili "In a sense", ali to je zanimljivo samo u konfrontaciji s tim što to vama znači, što su deskriptivne riječi, misao i ideje.

**LIZ:** Koje ulaze u tekst i staze iz njega... da je tekst kao kanal, dovoljno običan za prolaz mnoštva različitih ideja. Tekst zadržava oblik, ali se mijenja s idejama koje kroz njega prolaze, a to se pak mijenja s vremenom i ljudima koji mu prilaze, s njihovim razlozima. Vozna ljud u početku ima intelektualnu ideju o tome što im tekst znači, ona se može razlikovati od autorove ideje, no ona se razvije van konteksta ansambla koj rad predstavlja. Ja imam potrebu da čitavi grupa tumači tekst, mi glumci, mi tehničari – sučeljenjem s tekstom mora uključivati sve u prostoru jer mi se inače sve čini jako lomljivim, poput fissade.

**KATE** (prema Liz): Smijemo, mi radimo zajedno pa ne razgovaramo često na ovaj način. Značajna sam – tek tekstovi dolaze na različite načine – no uvijek su to zanimali tekstovi s određenom poviješću i čini se da je to suzet za tebe, kada uđeš u prostor i tražiš kako se susresti s tekstom, u prostoru, veći-ve susreće tebe kao redateljicu s izvođačem te likovni izvođača s tobom veći-ve teksta. In odlučivanju o konceptu ne radiš s dramaturgom negdje izvan tog konteksta. Međim, imati ideju kojom se zeli problem – to može biti suzet s arhitektom prostora, a to uključuje tehnologiju.

## TEHNOLOGIJA KROZ VRIJEME

**I.T. Wooster Group** su poznati kao nekonvencionalni maheni kad je riječ o unošenju inovacija u polje izvedbenih umjetnosti - kako se vaš rad mijenjao s vremenom i kako se nazivao vaš odnos prema tehnologiji?

**KATE** Kad smo počeli surađivati s Wooster Group - u Point Judith, Luz je pogorala firm na izvođače i koristila je kao svjetlo, tako da su izvođači na određen način funkcionalni kao projekcija plama. Nadaje se, i samim se kad je Luz kupila Sony televizore za Route 169 pa su izvođači su postojali s informacijama s TV ekrana iz primjerka u LSD (Just the high points) Ron Vawter je bio centralni lik kojeg ste pratili kroz predstavu, ne njegov sa lik kasnije pojavljuje na ekranu u završnom djelu "Miami" u kojem ga vidite kako traži posao turnajskog pločnika Miami Beach. Tako počinje priča koja se nastavlja u slijedećoj predstavi St Anthony - Znači izvođač kojeg igra ubio može se između ostalog pojaviti na TV-u, ali tako da se to događa paralelno. Nakon toga, u Blue Up, Luz se dosta igrala sa zvom izvedbeni - nije se više držala konvencije da se igra uživo odvojeno od slike na video - ali i s skupnim planom uživo, izvođačima koje ubio igra s uživo sviranim likom na TV-u, što je bio još jedan obrat. Onda smo se okrenuli radu s televizijskim koji uvodišaju daju informacije koje publika ne vidi - čime je cijela stvar postala intenzivnija za izvođača. U House/Lights je igram za kameru i sve što radim je to da provjeravam kako sam kadranja u monitora koja mogu vidjeti, a svi primamo tekst kroz slušalice u ušima. Onda smo u To You, The Bride da još daje u mimiku, plešu s tehnologijom, u toj je predstavi izvođač, štovile, postao neka vrsta prenosnika zvuka, videa, svjetla, kao da komunicira informaciju kroz više uho i vašim očima, u sugri ste sa svime u arhitekturnom prostoru. Mi smo, naizgled, često improvizirali s televizijskim na problema za druge predstave, međutim u House/Lights, i prije toga u Emperor Jones - smo ih počeli koristiti u izvedbi koja je uvijek u pogoru i to nam je postala fokusna točka koja može uzrokovati misaonske mutacije. U House/Lights se ideja pokreta i fizičkog svijeta kojeg smo nazvali temelja na privođenju logika filma u prostor kao u To You The Bride - međutim kada smo završili rad na predstavi - odabrali smo snimke koje da se promatra na našim televizorima, svaka večeći isti redoslijed, no unatoč tome imali smo prostora za igru jer polica prouzrokuje izvedbu. U predstavi na kojoj trenutno radimo idemo još konak dalje - mijenjamo su radni svake veče: mijakaju se ubio, nismo smo u ni uvjereni uvjereni redoslijed, sada imamo strujanje. Znači, sude se od nas, kao izvođača, traži da budemo što profinjene u našem odnosu prema tehnologiji.

**LIZ** Vro jednolično u početku smo tehnologiju koristili kao dodatni radu, pomoću kao dekorativni element kojim nosi informaciju, a onda se stvar nazvati tako što smo je pouzabili - ljudima se koristi tehnologiju da bismo skratili snopu između posloja i slike tako da ona više nije toliko dekoracija za publiku koliko je nama podržaj za nalaženje novih načina izvođenja i bavljanja na sceni.

## PREDLOŠCI

**I.T.** Poznati ste po tome što na vrlo originalan način koristite predloške, pa oni nekome uzvratkom promatraču djeluju kao da su preuzeti iz najvjerojatnijih izvora. Možete li nešto ispričati o tome kako ih odabirete, šta vas inspirira i kako vaš način rada na njima na probleme ulazi u sugru i doprinosi procesu stvaranja predstave?

**LIZ** Tekstovi su, dakle, neke vrste mitova i obično skrasu u trenutku. Znam da ukoliko o nečemu razmišljam, čak i ako to još nam artikulirana, mogu jamiti da će svako tekst kojeg odaberem imati veze s film. To je jednostavno način na koji ljudska bića rade rad u vlastitim životima, stvaram nešto znače ako razmišljaju o njima i kada to čine, one im nešto znače. Znači, skloni sam prihvatiti sve što se pojavi i ne odlučujući izvlači iz me se to, je li dobro - dobro u smislu da nešto drugo tome da izmisliti svjetlo za rad - pretpostavljam da nastajim iskustva, iskustva na način da će ono o čemu razmišljam biti mjesto a kojeg se može početi raditi. Neko mien blizak će možda nešto reći, li ču se nečeg sjeti, li će nešto proći preko mog načina stola, i to će mi pobuditi interes pa ču reći "O, pa ovo je dobro", i samu ču odlučiti, proizvoljno odlučiti, "na ovome ćemo raditi". Ne donosim kvalitativne sudove o tome, samo pretpostavljam da će nešto iz toga proizaći - i zato što tako pretpostavljam - nešto uvijek - prozade. Ne tražim nikakvu pohvalu čuvati za ono što me zanima ni to napustiti - mi uvijek radimo ono što radimo - ne obziremo, jer će sva profunkcionalna ako mislimo o tome u odnosu prema svemu ostalom što se događa u našem životima. Djelovi mogu klanuti ne sporedni kolosijek, ne uvijek se nekako vrata - ponajviše li u slijedećoj predstavi tako da imamo preplitanje tema kroz tekstove koj se mogu činiti: savrem razmišljanje i jedno stvar koja ih zajedno spaja jest zajedničko mjesto Wooster Group, jer ja ne volim razdijeliti izvan našeg prostora. Dolazak u prostor i rad za mene je mišljenje, li - drugim rečima - ako razmišljam izvan prostora to je misao poput korova, može biti ono što se događa u prostoru, ali nikad ne može dolaziti ući u njega. Mogla bih izvan prostora staviti na papir cjelokupnu predstavu, sve napisi i vjerojatno unajmili ljudi da je realiziraju i naprave više miješano dobru predstavu, no to me jednostavno ne zanima. Razmišljam o tim stvarima, idem u prostor, promatram ljude oko sebe, vidim što rade, razgovaram s njima, napravimo nešto što je zajedničko. Ne znam uvijek u čemu smo jer ne razumijem svaki put što oni rade sve dok puno kasnije ne vidim kako je to utjecalo na ono što smo napravili. Proces je vrlo intuitivan. To je samo jedan način rada. - Na kraju da je jedini, ali se jednostavno tako naziva i to vjerojatno zato što sam započela kao slikarica, a kao apstraktna slikarica morala sam raditi u ateljeu što-jedini vlastitu misao, tako da se sada osjećam kao da je moje trodimenzionalni, multipersonalni i multi-disciplinarni. No proces je isti.

**KATE** Razlikuje se od predstave do predstave - ali dosta materijala prouzrokuje s film i televizijsko, naizgled, zato što se timo nalazi udobno dostupni zapažava građu na kojoj smo odabrali, sve u vezi s trajanjem u kada-

ludu, na sceni je preneseno na film i upravo se tako može vidjeti velika badija zabave. Istina i umjetnost LT: Upravo se u tom odabiru očigledno nešto vrlo lakšno, nešto što nije istraživano jer je sve to u velikoj mjeri dio kulture u koju smo uronjeni...

KATE Da vedno komada sadrži kazališni tekst - dramski tekst je uvijek bio tu, čak i u ovom komadu, unatoč tome što ga zasjenjuje dokumentarističko-rekonstrukcijske očigledne i struktura, ipak imamo taj dio iz Apokalipse, pa onda i Fish Story, koristimo samo posljednjih osam stranica iz 7h sestre - kazališni tekst je uvijek tu negdje, iako fragmentiran i kolizivan. Odnos prema predlošku nastaje se od predstave do predstave i nekada uvijek usadi na vidjelo više kroz intuitivan proces. To je ono o čemu je Flaubert govorio - morali dozvoliti da stil uzade iz samog materijala

## TEMA

LT: Kako odaberite temu za rad ili, da budem određeniji, u odnosu na predstavu koju trenutno radite, šta vas je navelo da se takve ta dva majstora, ako ih mogu tako nazvati, ta dva gura izvedbenih umjetnosti?

KATE Možda da mogu objasniti zašto su određeni tekst odabrani za naše komade - Bili sam više upućeni u to što se zbiva, međutim ovaj je došao iz manjih dubina ovog umstva - Kad je to spomenula oborio me o nogu

LIZ: Možda zbog naših godina - Možda ima više iz odabiranja koje smo morali napraviti iz komercijalnih razloga - Značajnih odabira vezanih za preživljavanje i trudom da shvatimo što smo - Sebe to još u moju mladost, oblikovanje moje kuje o tome što radim - Grotowski se posvećivao jerajno zato što sam ga tada odbacila, nije me zanimao njegov način rada - voljela sam predstave koje sam vidjela, ali me nije zanimalo ni njegovim stopama, i sve što je tada govorio o tome kako napraviti predstavu nije mi bilo zanimljivo, jedina stvar koja mi je bila zanimljiva jest to kako je koristio tekst, što sam obito i preuzela. A što se tiče Forsythea - za jednu od naših predstava smo radili na izmještanju komentara da bismo ih stavili na DVD - preslušavali smo hipu materijala s komentarima. Dok smo u studiju radili na tome, imali smo malo vremena - Uzeli smo novine i pročitali da se Forsythov ansambl raspušta

KATE Bili smo potpuno okupirani preslušavanjem mnoštva komentara i ljudi ljudi koji govore o stvaranju nekog prošlog djela. I tada se pojavio taj novinski članak. Pročitali smo tu vijest o našem prijatelju Billyju - on je bio ostavku i bio zamoren da ode, to nam je bilo poput otkidača, nešto se povezalo te dvije situacije

LT: Vezu između dva djela provodi nelagodno. S jedne strane imate stereotipno "ljetodono" majstora gotovo religioznog pristupa, a uz njega uzročno pametnog, vrlo intelektualnog zapadnjaka koji koreografiju analizira do najsitnijih pojedinosti. U potpunosti onda razveseljuje vidjeti kako se dvije niti spajaju u zajednoj djelo.

## REDUKCIJA

LT: U usporedbi s nedavnim komadima ovaj djeluje vrlo rasuto i vrlo reducirano - do koje će se mjere takva estetika zadržati u zaključnoj verziji predstave?

LIZ: Sve osim ostalo tako kako jest - to jest estetika, siromaštvo. Mislim siromašno u smislu manja nekoga "manje" nego inače

KATE Gotovo kao odsustvo sklova - poput metafore luštenja sklova, tažbi određenog prozornosti samog događaja, samog suptila

LT: Smatrate li da Grotowskijev pojam "siromašno kazalište" održava trenutno "stare umjetnosti" u Sjedinjenim Državama?

KATE Pitam se koliko zapravo znam o tome - pretpostavljam da je umjetnost 60-ih i 70-ih bila drugačija mišljena - Ali kad govorimo o siromašnom kazalištu - čini se da taj pojam nosi različite značenja ovisno o različitim kontekstima - o njemu se dosta da razmišljati - Grotowski je u jednom od intervjua rekao da je riječ "siromašno" za njega u duhovnom smislu potpuno razorenina riječ - stoga riječ, oporila riječ, ali istovremeno dijelja - Pitam smo se što "siromašno" znači Grotowskiom, koju riječ koristi u poljskom, u francuskom?

LT: U poljskom ta riječ ima neposrednu konotaciju siromaštva, no unatoč toj konotaciji uvijek nekako mislim da se Grotowski njome ponosio,

KATE Znači, to postaje potkorna riječ - Odabrali da buduć siromašan - odabir koj ti daje moć

## IZGUBLJENO U PRIJENOSU

Fascinantni elementi u novoj predstavi je bavljenje odnosom majstor-učitelj i šegrti - što upućuje na shvaćanje da se u procesu prenošenja znanja i umjetnosti često pokazi po ošini, da umjetnik katkad može biti materijalni kanal za podučavanje - ali i obratno - umjetnik se ponekad može daleko uputiti u tom procesu prijenosa - umjesto da postane prijenosnik

KATE Mislim da gledate nas koji pokušavamo pronaći svoj put - To je ono što - na liniji kojeg, pokušavamo na sceni - bio smo točno, naš pokušaj da pronađemo naš put, upravo taj put, da je bi u procesu...

U novoj predstavi postavljamo situaciju u kojoj je izvođačima poticao gotovo isto što i stika, kao kad je Philip Guston želio učiniti paketi slikom tako da nema koraka između - To je ono o čemu Grotowski govori u knjizi Prema siromašnom kazalištu, o eliminaciji procesa odabiranja te vezivanja poticaja i sklova

# Short Circuit Between Impulse And Action

In conversation with the  
Wooster Group

Interview by Ivan Tilijančić

December 2008

During a recent rehearsal in Wooster Group's home space in Manhattan's SoHo neighborhood, things are looking unusually sparse. In contrast to their earlier works - such as recently produced *HOUSE/LIGHTS* and *TO YOU, THE BRIDE* - which thrilled the audiences worldwide with densely layered displays of technological wizardry and lightning-speed bravura of the Group's ensemble - the stage is almost bare (save for several video screens, that the company always puts to use in unexpected ways), the houselights are on, and the performers are dressed in their rehearsal clothes.

Elizabeth [Liz] LeCompte, the company's director, makes the announcement explaining that the work we're about to see - still in development, comes in two sections, titled *Poor Theatre, part 1* and *Poor Theatre, part 2*, and is made from a range of source material that includes Jerzy Grotowski and The Polish Laboratory Theater, William Forsythe and Ballet Frankfurt, and archetypes of the Old West.

## PRECISION AND DETAIL

**The way you work in rehearsal, with all the technician and technical elements in the space from the beginning - how does that allow you to integrate all the elements of performance in an organic way? I'd like to know how this approach came about, how was it developed in the first place and what are the impulses and urges that prompted you to work in that way?**

**KATE WALK:** What prompted Liz to start working that way was probably because she doesn't come from a theatre background. I went to a theatre school, and, yes, there was some voice and movement work, but it was about script interpretation - it's coming from the tradition of theatre as literature, where literature is interpreted. Liz didn't approach theatre like that - the initial impulse is not the interpretation of the text. It's not to say that text is ignored in any way, you have to have the text, or there is nothing to work on. When I came to work here my whole notion of what text could be was completely diluted. I thought these people were using all sorts of different things as texts... Coming from the theatre school where the play is the text and the whole hierarchy of people is centered around upholding and explaining, interpreting the ideas of the playwright - the difference that I saw in working with the Group was that the work was about confrontation that the text is bringing up. I think Liz likes texts that might have historical and cultural context. It's fantastic to know how many times *Three Sisters* has been done and that's only interesting in terms of confronting what that means to you, what are the distilled stories and myths and the ideas...

**LIZ:** that pass in and out of the text. The text being like a channel that is open enough so that many different ideas can pass through it. The text keeps its form but it changes with ideas that pass through it, and that changes with time and with people who approach it, and why. Most people have an intellectual idea at the beginning of what the text means to them. It may be different than the author's idea, but it's discovered outside of the context of the company making the piece. For me, it is necessary to have the whole company interpreting it, all the actors, all the technicians - the confrontation with the text has to come from everybody in the room otherwise it feels to me very brittle and like a facade...

**KATE (to Liz):** It's funny, we work together so we don't often talk this way... I'm just curious - I mean they come to you in different ways but you've always been interested in texts that have some history to them, and it seems that it is an encounter for you, when you come into the space you are looking for the way to encounter the text - in the room, vis-à-vis the encounter you have as a director with the performer, and the performer with you vis-à-vis the text. You are not working outside with a dramaturg and deciding what the concept is. I mean, you do have the idea you might come to - your encounter might be with the architecture of the space, which includes the technology.

## TECHNOLOGY OVER TIME

**The Group has been considered a maverick in terms of bring innovation to the field of the performing arts - how do you think the work has changed over time, and how has your relationship to the technology evolved?**

**KATE:** Well, when I first started working with the Group, in *POINT JUDITH*, Liz projected a film on performers and there was film projected as light, so in a way, the performers were like screens. Then, I remember when Liz bought the Sony televisions for *ROUTE 1&2*, so now the performers were co-existing with the information that was on the TV screens - and sometimes, for instance Ron Vawter, who was very much in LSD (Liz the high points) - in all the sections he was the man you followed through that, but his character then appears in the code section "Miami" and you see him looking for a job and pounding the pavements in Miami Beach. So begins the story that's picked up in the next piece, *STANTHONY*. So, a performer who is live could also remerge on the TVs but the two were parallel to each other. And then in *BRACE UP*, Liz was playing a lot with the live performance not just sitting next to the info on the TV, but also with a live close-up - a live performer playing with a live persona on TV so that was another switch. So then we move on to working with televisions allowing information for the performer that the audience doesn't see but it becomes more interactive with the performer. In *HOUSE/LIGHTS*, I am performing for a camera, and everything I am doing is I'm checking how I'm framed in monitors I can see, and



also all of us are moving text into the ear through the receiver. And then in TO YOU, THE BRIDE we even went further with mimicking, dancing with the technology, and even in that piece the performer became more of a conduit for all the sound, the video, the lights, it becomes like you are channeling information through your ear, and with your eyes and interacting with everything in the architecture of the space. We certainly used to improvise with the televisions in other pieces in rehearsal, but in HOUSE/LIGHTS and before that in EMPEROR JONES, where we started working with it in performance, that would always be running, and it was the focus point and it could mutate the blocking. In HOUSE/LIGHTS, translating the logic of the film into the space was the primary notion of the movement and the physical world that was developed, and in TO YOU THE BRIDE as well, but by the time we finished the piece, the selections of tape shown on our TV's were set, it was a set score every night, even though you have some room because you are taking the impulse from something outside you. This is taken even further, in this piece we are working on now - the material is different every night, it's being mixed live, it's not the same set score that's been shown together in a long ribbon, now it's streaming. So now as performers, we are asked to be all our most sophisticated in our relationship with the technology.

**LIZ:** Very simply, originally we used it as an adjunct to the work, a kind of decorative element of information and then it slowly evolved in a way that we internalized it, and we are trying to use the technology to shorten the synapse between impulse and action, so it's not so much a decoration for the audience as it is a stimulus for us to find new ways of performing and being on the stage.

## SOURCE MATERIAL

**You are known for a very original way in which you are using source materials which for an outsider might seem to come from the most unlikely sources. Can you talk about how you go about choosing them, what inspires you, and how the way you use them in rehearsal interacts and contributes to the process of making a performance?**

**LIZ:** Well, the texts are kind of a hodge-podge, it's usually something that comes up in the moment. I know that if I am thinking about something, even though I might not have articulated it, I can guarantee that any text that I bring up will have something to do with that. It's just this way human beings make order in their lives, things mean something to them because they are thinking about them, and when they think about them, they mean something to them. So, I tend to take whatever comes up, and I don't make a determination whether I like it, whether it is good - good, as in whether somebody else has given it a stamp of approval for the work - I just tend to take a risk. I guess just a risk that something I'm

thinking about will be a piece to start working from. Somebody I am close to might say something, and that will peak my interest, or something that I remember, or something that comes across my desk, and I'll go "oh this is good" and I'll just make a decision, an arbitrary decision, saying "this is what we're working on". I don't make any qualitative judgments about it, I just assume that something will come of it and because I assume something will come of it, something always does. I am not looking for any outside affirmation about it, so I don't abandon it - we always do whatever we do, we don't just throw it out, because it will work if we are thinking about it in relation to everything else that is happening in our lives. Parts might be subtracted, but they always come back in, in some way - sometimes not until the next piece, so it's an intrinsically of themes through what may feel like very disparate texts, and the only thing that really joins them is the Group's common thought, because I don't like to work outside of our space. Coming to the space and doing it for me is the thinking, in other words if I think outside of the space, it's like a rogue thought, and it can feel what is happening in the space, but it would never come in literally. I could write a whole piece outside of the space, write everything down, and probably go out and hire people to do it and make an OK piece, I just don't have that interest. So I think about those things, and I come in, look at everybody else, see what they are doing, talk to them, so we make something that's common. So, I don't always know what we are about, because I don't always understand what they are about either until much later when I see how they influenced what we've done. It's a very intuitive process.

This is just one way of working. I'm not saying it's the only way it's just the way it's evolved, probably because I started as a painter, and as an abstract painter, I had to work in a very intuitive way in a studio, so I feel like now the studio is just three-dimensional and multi-personality and multidisciplinary. But it's the same process.

**KATE:** It's different for every piece, but a lot of it comes from movies and television, of course, because that is the existing, accessible record of all the stuff we grow up on, everything about timing in the theatre, on stage, was translated to film, that's where you see the great tradition of entertainment and theatre and art.

**There's something about that choice that feels very honest, and not contrived because it's so much a part and parcel of culture that's surrounding us...**

**KATE:** Yes, most of the pieces have theatrical text - there has always been a play, even in this piece - even though it's dominated by a documentary reenactment feeling and structure, there is still that section of *Acropolis*, and in *FISH STORY*, there is only the last 8 pages of *Three Sisters*, but still there was a theatrical text somewhere, even though it was fragmented or collaged.

The relationship to the source material is different

with different pieces. And that seems to always just present itself in a rather intuitive process. It's what Flaubert said - you have to let the style arise from the material itself.

## SUBJECT MATTER

How do you go about choosing the subject matter for the work and perhaps more specifically in terms of the current work, what prompted you to tackle these two masters, if I can call them that, these two gurus of the performing arts in this piece?

KATE: Of all the pieces we've done, I think I can say how the text came. I was keyed in a little bit, but this one came from the darker recess of your mind - when she mentioned it I was like WOW.

LIZ: It might be our age - it might have to do with choices we had to make commercially... deep choices about how to survive, and trying to figure out what our identity is. It goes back to what happened to me when I was young, what formed my ideas about what I was doing, so Grotowski probably came up because I rejected him, I was not interested in the way he worked - I loved the pieces that I saw, but I was not interested in pursuing that kind of work, and everything he said at the time was not of interest in terms of how to make a piece, the only thing that was interesting was how he used text which I did obviously adopt. And the Forsythe thing was more - we were working on a fake commentary to one of our pieces, to put on a DVD, and so we were listening to a lot of material with commentaries. While we were working on this in the studio, we had a little time - we picked up the newspaper and we read that the Forsythe company was dissolving.

KATE: I think we were in the head-space of listening to a lot of commentaries and a lot of people talking about the making of some work in the past. And then the newspaper article came. We were friends with Billy, so it's a parallel life and we read that - he was resigning, or being asked to leave, and that was like a flash point, so something about those two things came together.

It felt like there was an uncanny connection between the two parts. On one hand, you are looking at a stereotypically "Eastern" master who takes an almost religious approach, and then you have a Westerner who is extremely smart and very intellectual, analyzing the ins and outs of choreography. It was totally exhilarating to see how the two threads come together in the last part.

## PARSED DOWN

Compared to the more recent pieces, this work looked very sparse and very pared down - how much do you think this esthetic will carry on to the final version of the piece?

LIZ: All of it - that is the esthetic, it's poor. I mean

poor in the sense of having "less of" than always.

KATE: So it's almost like the absence of layers, it's like the metaphor of the stripping away of the layers, to aspire to a kind of transparency in the event itself, in the encounter itself.

Do you think the Grotowski notion of the "poor theatre" is a reflection of the current "state of the arts" in the US?

KATE: I question how much I really know about it - I guess the arts world was considered very different in '60s and '70s. But, in relationship to the Poor Theatre - seems that whatever context you put it in, that word can take a different meaning - you could contemplate for a long time. That was something in one of the interviews with Grotowski -- "poor" to him was spiritually quite a resonant word, proper word, a harsh word, but it can also be pathetic. We wondered, for Grotowski, what is "poor", what word does he use in Polish, in French?

In Polish, the word immediately has connotations of poverty. For Grotowski, I tend to think that even though the word had that connotation of poverty, he wore it on his sleeve.

KATE: So, it becomes a political word - to make a choice to be poor - an empowering choice.

## LOST IN TRANSLATION

A fascinating element in the new piece addresses the relationship between the Master Teacher and the apprentice, and suggests the idea that there's often a very thin line that one walks on in the process of transmission of knowledge or art, and how at times the teaching can be mysteriously channeled through the artist and, conversely, it can be so easy at times for the artist to get lost in this process of translation, instead of becoming a conduit for the teaching.

KATE: I think you are watching us find our way. That is what we finally present on the stage is just exactly who we are, trying to find our way, "the way", that the process is the thing. In the new work, we are setting up a situation where, for the performers, the impulse is as close to the action, like Philip Guston, when he wanted to make the palette the painting so there was no step in between. And that is the same thing that Grotowski speaks about in *Towards the Poor Theatre*, about eliminating that choice process, and connecting up the impulse and the action.







Harald Szeemann isticao na početku svoje izložbe dva eksponata, jedan je portret povjesne knosti Vlade Cepelca, velikog poznatog po istom ponavljanju prema svojim podacima, koji je preko "glokalnih romana" poslao elviri vampir, graf Drakula, muškarci i neprosvjetlani ljudski Europe. Drugi eksponat bila je koža u kojoj su se prinosi posmrtni ostaci austro-ugarskog predstojateljske Franje Ferdinanda ubijenog u atentatu u Sarajevu 1914., kako bi se došlo u specijne povijesno-zdravne koje je bio neposredni povod prvom svjetskom ratu, nakon kojega je došlo do prestruktiranja država na Balkanu. Oba eksponata ističu "krozvečni" i problematiziraju Balkan. Sjećanje na isti događaj, samo gledati s druge strane, "ulazak" je i u Bodlovu izložbu, a to je fotografija s spomenika atentatu Gavrilu Principu (otisk njegovih stopala u betonu) koji je do pada komunizma bio postavljen na znamenito sarajevskom mostu.

Še "ulazak", na ovaj ili onaj način, ističu zapadnjački pogled na Balkan i podupiru stereotipe istaknute u nazivu izložbe "Tijelodir" mnogo je ridovali na tim izložbama za koje bi se moglo reći da im je podrijetlo u etnološkim specifičnostima. Kuratori su bili takve radove i dovodili ih u međuzbnu vezu jer su s jedne strane povezani sa stvarnim životom na Balkanu (zapadnjačkoj publici neobičnim i egzotičnim), a s druge s ključima i predusudama prema kojima su, običavali se, gledatelj zauzeti stav.

Kako 21. stoljeće počinje u jednom kutku Balkana dokumentirali su etnolozi Marjuna Celic i Marjuna Merou, koji su zajedno s fotografom kosom Kraljević obilazili nova romska naselja. Serija fotografija prikazuje imena krovova koji dominiraju središnom rumunjskog naselja ("Tineštown"), čudesne obradbe živine i saslozi folkloru i moderne potrebe za reprezentacijom.

Goemir Gindrienu također je promatrao Rome u okoliš Bukurešta i fotografirao trgovce željezom otpadom koji konjekom kolima prevozu olupine automobila. Scene su duhovite i krajnje beznačajne, ako su to dokumentirani snimci. Na prvi pogled čini se da je cilj bio prikazati zacjelilo rumunjsko društvo, umjetnik međutim, abito da su ga zanimali nomadske zajednice koje se, usprkos sniženoj društvenom i političkom prasku u doba komunizma da odustali od svoga tradicionalnog posla, i danas nemaju bave.

Tijedoljski obilježje tema su i albanskog umjetnika Adnana Pacja koji u video Vjetroci prikazuje oplakivanje poginika. Razlika je u tome što se nimalo u ovom radu nakon estetika nimalog načina dize s oči i odlazi.

Harald Szeemann u mnogim radovima dokumentarničkog i antropološkog karaktera vidi njihovu društvenu suvremenost: "Umjetnička forma je dokumentacija patnje i želje za emancipacijom od okolišnih prelija", kaže Szeemann, a Boris Buden točno zapaža da se u tom njegovu stavu očito nastojanje prema vremenu kad je umjetnost nula tabu: "Tako se biva te balkanska umjetnička utopija je nezdravica kao projekcija tipične nestrastive za emancipacijom, odnosno za stanjem u kojem umjetnost u svom vlastitom društvenom rasloju još malo što za reći i gdje se njegova djelotvornost ne može izog bave reducirati na elakte umjetničkog izbata." <sup>11</sup>

Izložbe nam mnogo govore o političkim događajima koje su potresali zemlje na Balkanskom polukotku. Nakon više desetljeća komunizma i njegovih kolapsa radili su se posljednjih petnaestak godina revolucije, ratovi, pobune, ekonomske perturbacije, katastrofalni bankroti banaka i masovne emigracije. Nedovoljno smo poznavali svoje susjede. O Albancima se malo znalo, a o njihovoj umjetnosti nitko. Kada se do za vrijeme Envera Hoxhe, kada je Albanija bila u potpunog izolaciji, ni muha nije mogla zano iz zemlje. Danas, već mnogo poznaju djela albanskih umjetnika koje izlazu redovito u europskim izdanjima, a neka, poput "Intervista" Ann Sale, postala su svjetsko poznata. Rad "Tiranija" - morfološka vješt" produciran u Centre de Cultura Contemporània de Barcelona svojevrsna je izložba u izložbi Albanaku glase Baškim Shehu, koji živi u egzilu u Barceloni, prikazao je traumatične neposredne prošlosti i sadržajne koncepte se etnološkim konstrukcijama i fotografijama i videom kako bi svjedočio o vremenu u kojem je svaki aspekt života bio kontroliran, u kojem su deseci tisuća osoba bili zadržani zbog "slobodne govora" o "albanskoj noći" na kojoj je samo između 1975. i 1990. ograđeno oko 200.000 bunkera: o kolapsu ekonomije i bankarstva ("tjema piramide"), o egzodusu stanovništva prema zapadnoj Europi, ukraško o ljudskom iskustvu tranje.

O izlasku u bivloj Jugoslaviji govore mnogi radovi. Rat u Bosni ogledalo je i Balkana i Zapada. Grafi "no teži, a mustache, smiel iia sht" nepoznatoga razuzemskog vojnika sa zida vojnog UNPROFOR-a kod Srebrenice, koje je s bosanskom ženom mođe ba vnao "kakvog posla", emulacija navedenih i sarkastičan stav. Rezultat prihvaćanja statusa quo koji su održavale mirovne snage i entitave. Srebrenica naslikao su poznati i nastupajuće izigrani: preko 7.000 ubijenih ljudi. Grafi je za svoj plakat ekonomista Šejla Kamečić identifikovao se sa životom u Bosanskoj dječjoj. Nauproti odobrenosti koju Šejla posreduje svojim radom, Maja Bagočić tragično prevodi u tragikomerno skicuje se poslovičnim bosanskim humorom: videama o ljudima koji su nekako anizirali u ratu ("Black to Black").

Neposredno je reći da su ratovi poticali migracije. Posljednjih se godina emigriralo iz zemalja bivše Jugoslavije (pretpostavljajući se 3 - 4 milijuna ljudi), ali se zbog ekonomske krize i političkog kaosa seljalo i u Rumunjsku, Bugarsku, Tursku i Albaniju. Dobro se sjedmo čestica o masovnom egzodusu Albanaca prema Italiji i njihova brutalnog protjerivanja. S tim je temom albanski umjetnik Gentian Shkurti rekonstruirao video-gru "potapanje brodova". U interaktivnoj videonastanci Go West posjetitelj puzi na albanske brodove koji žele dopreći do talijanske obale, a posljednji je onaj koji sprema nepoznatu vjerojatno da stignu do nje.

<sup>10</sup> Szeemann, op. cit.

<sup>11</sup> Boris Buden, "Zato u izložbenog" Zvez. Dajzet, 19. 05. 2005.

Tanja Ostrož također proklamirala seljivanje koje je bilo ozbiljna dioma srpske mladeži u Mostevoće-vo doba. Svoj problem usvajanja u jednu od zemalja na Zapadu rješila je poput mnogih drugih žena imigrantske web-projekt. Tražim multu u EU putovnicom rad je u procesu, koj je rezilično stvarom udajom za muškarca iz Evropske unije

Na svim je izložbama bio mnogo radova koji su se bazirali na strahovima gradova, njihove prošlosti i sadašnjosti. Bukurešt je na primjer, zista dobro predstavljen. Andrei Augustin izradio je filmovi Nicolae Margineanu napraviti su nešto kao vodič kroz povjest arhitekture Bukurešta. Arhitekture moći, rad o transformacijama kroz koje je prolazio grad od srednjovjekovnog, koj je rušen da bi se gradila eklektična francuska arhitektura i filmovi buleva, do "modernizacije" koju je izvršila vlast Nicolae Ceausescu. Autor su usmjerili svoju pažnju upravo na promjene nakon drugog svjetskog rata, na destrukciju povijesne građanske jezgre i periferije da bi se sagradile uniformne kuće za stanovnike, sklonice gdje se nije postavila ni urbana ni seoska tradicija. Kao što je poznato, ovi su bioleji, semestri i spomenici rušeni da bi dolj mjesto megalomanske arhitekture "Kuća Republike". Štu slika Bukurešta danas, iz jednog drugog nakursa, videli smo u dokumentarnom filmu Alexandru Stokomna Placu žvor o pisma kitalcima koj su se tako namočili da su na ulicama stvorili jedan paralelni svijet. Dokumentarni film Videogram Revolucije Andreja Ujca kronologija je događaja za vrijeme revolucije u Rumunjskoj, koja je od svih revolucija koje su se od 1989. godine zbivale u Evropi bila najbolje dokumentirana

Nekoliko je umjetnika imalo mogućnost svoje ideje o gradu provesti u život. Umjetnik Ed Rama gradio je kada je postao građanaželnik Tinane program obnove pročelja ružnih i devastiranih stambenih blokova, realizirao ga i dokumentirao ga, ponovno vratio u galeriju. Marijeta Potir je strahovanje u urbanizma, vizualne antropologije i arhitekture našlala daleko izvan područja samog Balkana. Skupljala je ideje i strukturalna svoja zapažanja u komentari o gradovima koj se naspadaju, o različitim urbanim fenomenima i arhitektonskim konstrukcijama koj govore o samoodrživosti, individualnoj inicijativi i osromaženju stanovništva u mnogim svjetskim gradovima danas

U popularnoj kulturi regije, zapada se, obnovio se interes za novokomponiranu narodnu muziku "turbofolk" i "jugorok" u Srbiji, za "balju" u Bugarskoj, "marale" u Rumunjskoj. Neku vrstu simbola općenog folkloru i opertalne muzike izvalne električnim instrumentima. Izgled intena za izbluzn ples u Turskoj, reklo bi se, za žvoti "balkanske krime", čime se nastoji pokazati svoju različitost od Zapada. Neki od umjetnika koriste se upravo tim elementima. Mica Tomić u videu Seta na jednoj strani videolokacije daje "mušku", a s druge strane "žensku stranu košme". Dok muškaro karijeru, pulse i psuju, stasne pjevačice, putena ljepotica čje ponašanje je istodobno zavodljivo, navirno i skromno, pjeva ljubavnu pjesmu, a taj anekdotični, "balkanski seks" namjerno do suza.

Savina lok pjevačica Shkurte Feta, koja je zbog svojih pjesama ovdješla u zatvoru komunističke Albanije, otkid je videorad Erena Shkololija Hey You. Očjevena u narodnu nošnju obrasta se Europi mlecije da bi tima za rjezne "snimke" u emigraciji. Mnogi videoredovi svojom su muzikom ozvučili ove zlobice. Muzika se čula u izložbenim dvoranama i dugo ostajala u uhu.

U videu Gülsen Karamustafe djeca u Rumunjskoj sviraju harmoniku ulicama Istanbula (Stube). Rad se bavi kompleksnom temom migracija vezanih uz Tursku, na kojoj umjetnica i mače rad, primjerice migracijama ruine populacije u gradove odlaskom turskih rodnika u Njemačku, pa sve do migracija rumunjskih Roma u Tursku.

Nekoliko je umjetnika baziralo svoj rad na sileškom terenu favoriziranja balkanskih stereotipa. To je dosegnuo svoj vrhunac u filmu Emma Kusturica Underground \*\*, doznaku Zlatne palme u Cannesu 1995. Kusturica zokreće bigosnost i prevrta je u "barokno" agresivno slavljenje "mračnoga Balkana" spreplećući primitivnost, sirovost, putenost, lemnat, levi i maslje.

Susret umjetnosti Istoka i Zapada često je rezultirao nesporazumom i nesrazumijevanjem. Na Balkanu su se utjecaji zapadne moderne umjetnosti često nekako prihvaćali, bez polnoznog konteksta za njihovo razumijevanje i - obratno - postojala je želja da se dostignu centri umjetničke moći i da se onogudi umjetnicima iz regije ter odnos. Ironičan stav prema takvoj situaciji iskazali su mnogi umjetnici. Na fotografijama i slike Andersera Moje majka voli Fluxus jer Fluxus je antiumjetnost i Moja mama voli pop-art jer pop-art je šaron žena, u tradicionalnoj muslimanskoj odjeći i ambijentu. Ova umjetničke kataloge, dok su se u videu Put prema Tatu Modern Sereza i Ervana Čemerina dvojica "avanturisti" na konju i magarcu zapuštala kroz gudum Anatolije u prijelaznicu umjetnosti.

Potrebno je bih svjestan počinjati umjetnika na Balkanu i njihove autsajderske pozicije. U sredinama u kojima žive prilično su nepoznati i nepotrebiti. Receptora ove vrste umjetnosti u pojedinim zemljama takvo je katastrofalno da pojedinci svoju šansu vide jedino na Zapadu. Posebno je simpatičan video mladog umjetnika iz Prištine Jakupa Feroja Save me, help me, u kojem umjetnik posebno samouvjeren pred kameru čitao svoje radove, tumači ih i preklanja kustosima da ga pozovu na izložbu. I drugi njegovi radovi odnose se na "naime me pod svoje okleje jer u suprotnom sam izgubljen".

Na izložbi je bilo i starih radova iz 1970-ih i 1980-ih, pa su oni svojom temama osuđili dalje u prošlost. U doba komunizma, kao što je poznato, vladala je oštra cenzura koja je uzrokovala samocenzuru u mnogim zemljama na Balkanu. Međutim, kontradiktorno je da se u njima naziv samocenzurirali dakim koji se manifestirao u balama koje su ismijavale neefikasnost, glupost, aroganciju i samo-povlađivanje vlasti. Humorem su odgovarali komunističkom režimu. Sanga iekovic je seksualnom simbolom ko





svjetom. Ne vjerujem u stvare o kolektivnoj pripadnosti i mislim da su one obično vrlo upitne. Javno je da ove izložbe nisu zamišljene kao opsežan pregled suvremene umjetnosti određenog geografskog područja, nisu ni tendenciozne prikazi situacije. Vidim ih kao vrlo subjektivne izbore iskustva kustosica, kao promišljen susret različitim i vrlo jasnim pozicijama umjetnika u zajedničkoj priobitni o Balkanu. Koju su se sve i li manje prikolili

<sup>18</sup> Boris Buden, *ibid.*

Umjetno, kaže Boris Buden, "veoma dobro znaju da Balkan nije ni ime nekakve sudbinske odnosno kulturne zajednice kojeg oni nužno pripadaju, a ni odgovarajuća etiketa za umjetnost koju priave. Balkan je prije svega terminus technicus njihovog odnosa prema globalnom umjetničkom tržištu kojim dominira Zapad, pojam koji definira aktualne uvjete pod kojima se on tržištu moraju izložiti." <sup>18</sup> U tom bi se smislu možda mogao shvatiti naslov ovog teksta, "Balkanac, memo" kao skraćeni pesenog stava umjetnika i njihovo pomenje na situaciju koja im se odvija nametom. Ili, suprotno, "Balkanac, memo" naziv je konstruktivističkog kolaža zagrebačkog zenitista Josipa Seessela (Jo Kieka) iz 1922., primjer izvanredne montaže vizualnih elemenata modernoga grada i tipografskog rješenja karakternističnog za europsku avangardu. Tim malim remek-djelom htjelo se istaknuti s jedne strane postojanje visokoga vizualnog standarda i kontinuiteta suvremene umjetnosti od njenih povijesnih avangardi, a s druge podjeli zapadnu publiku da vrlo slabo poznaje umjetnost ove regije, ne samo njenu sadašnjost, već i njenu prošlost.

<sup>19</sup> Domagoj Galić Vukelić, *ibid.*

Razgovor o suvremenoj umjetnosti iz regije koja je ovdje nazvana "Balkanom" podnosi i analzi uloge Zapada u gledanju na tu regiju. Naravno, treba se nadati da ove izložbe mogu pokrenuti pitanja o ulazi i to je imaju dominantne ideologije Zapada u kulturnom imperializmu. "Dokument 11" Enwezors. Okruzu široko je zahvatila u diskurs postkolonijalne teorije i čini se da je dobar pretekst ovim izložbama. Istraživanje "subalternih" umjetničkih scena i njihove povijesti trebalo bi da zajedno s porinim pripitavanjem pretnosti prevladavajućih povijesnih mišljenja o umjetničkim scenama. Kustos ovih izložbi bi su svojem represivnih mitova hegemonije i njihove su izložbe pokušaj raskoja na autoritarne pojase. Gledamo još jednom kustosice izložbe iz Grada. "Balkanac" nije samo svijet po sebi već izložbu svijeta. Prihvati "Balkanac" znači prihvatiti obilježja i sindrome iz kojih su proistekli gradovi, ratovi, civilizacije, istraživanja, ideje i voje. Ova izložba nemo pristupi sukladno takozvanoj tekućoj mudrosti izložbi umjetnika koja konačno prihvaća aktivnost "periferni" kao legitimnog područja poduzetništva kustos, već sukladno našem uvjerenju da će simbolički zemljopod kojeg "Balkanac" predstavlja poslati raznačajne područje 100. stoljeća koje će marginalizirati Zapad sukladno novoj logici, novom uvjerenju prema kojem Zapad postaje tlak, a zastajale predodžbe o mitologizaciji identiteta, jestiva, naje i drugog u potpunosti se dokadaju." <sup>19</sup>

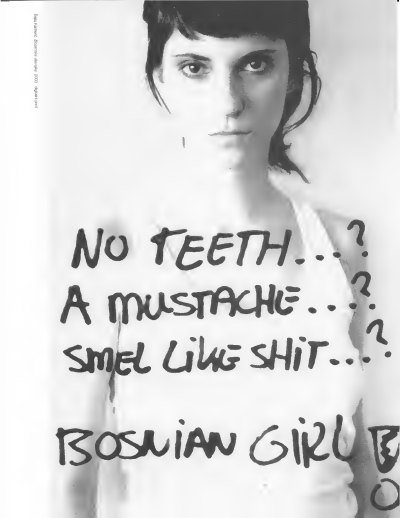
Zapadnjačko znanje daleko je od toga da bude akademsko, ono je zategnuto moć i političkim pobudama. Povijesna isana ne sadržana u podacima o zbivanjima, povjest je konstruirana pripovijet i njenom diskurzu treba suprotstaviti alternativni koj da bi bio svjestan strategija moći. Slovenska grupa Irwin polazi sa stavom da je povijest umjetnosti, kao uostalom i cjelokupna povijest, ovisna o različitim tumačenjima, u kojima su isprepleteni mnogi glasovi od politika, teorije do tržišta. Sjemen da se teklo može utjecati na promjene, odlučili su sami podnijeti promjeni tako da su potakli psanji drugačije povijesti suvremene umjetnosti. Oko svog projekta East Art Map, koja je rezultirala publikacijom i internetnom instalacijom, skupili su dvadeset likovnih umjetnika iz istočne Europe koj su obradili oko 200 umjetnika za koje su smatrali da su bili osobito značajni za razvoj umjetnosti, a koj su zbog stvarnih neumjetničkih razloga ostali u opni svojih kolega sa Zapada. Grupe Irwin zastupa aktivistički stav i optimistički gleda na budućnost. Uzmajui praidu u svoje ruke nudeći novu kartu suvremene umjetnosti

<sup>20</sup> Miro Todorović, *ibid.* 4. str. 324.

Na kraju svoje knjige Inegritetni Balkan Miro Todorović zaključuje: "Ali je Europa stvorila ne samo našim nego i antirasizam, ne samo mizoginiju nego i feminizam, ne samo antisemitizam nego i njegovu osudu. Onda za takozvani balkanizam još uvijek nije pronađen komplementaran i opiternjujući par." <sup>20</sup> I ako u okviru te tekinje ponovno promislamo o ova tri izložbe, možemo reći da one pružaju šansu za raspravu o tome. Čini se da je moguće na ovoj nestabilnoj, plutajućoj platformi suvremene umjetnosti pokrenuti diskusiju koja bi mogla rezultirati nekim smišlenim opozitom balkanizmu.

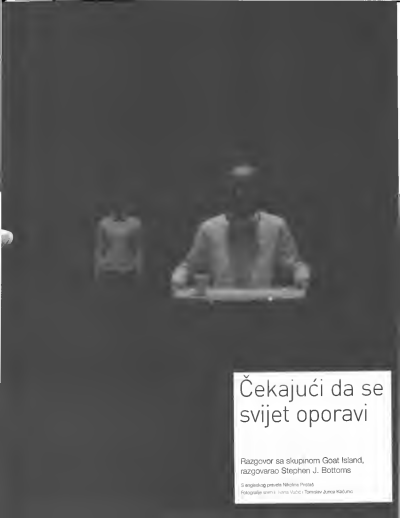
redarij, 2020

Naše je ime: 20. Europe Platform, 2024. Izdano



NO TEETH...?  
A MUSTACHE...?  
SMEL LIKE SHIT...?  
BOSNIAN GIRL





# Čekajući da se svijet oporavi

Razgovor sa skupinom Goat Island,  
razgovarao Stephen J. Bottoms

S engleskog prijevodi Nikola Prizmić  
Fotografije slika: Ivana Vučić i Tomislav Jurica Kačunić

Ovaj tekst je zapis intervjua koji se nikad nije dogodio. Sastavljen je od neza snimljenih razgovora s članovima Gosi Islanda, vođenih u Glasgowu, Škotska, 7. i 8. ožujka 2003. i u Nottinghamu, Engleska, 5. i 6. lipnja 2003. U Glasgowu, na festivalu New Territories, skupina je prikazala verziju u-nastupu njihove nove, tada još nerasvijetljene predstave, kao i nekoliko zvezda posljednje predstave *U mom srcu je požar* (2001.). U Nottinghamu su izveli drugu, razmjernu verziju nove predstave, tada prilično nadoljevuju. *Kad se procijepi naša ruka?*

Razgovori u obliku odvijali su se neposredno uobičajeno kolektivnih snaga predvođenih SAD-om na Irak koja je za cilj imala svrgavanje režima Saddama Husseina. Razgovori u Irinu odvijali su se neposredno nakon što je George W. Bush najavio - preuranjeno, kako se kasnije apostrofiralo - formiranje koalicijske neprijateljstva u Iraku. Rasprava koja slijedi je uređena tako da u prvi plan izvuče mišljenje članova skupine o vlastitoj predstavi kao kritičkog reflektiranja globalne situacije. Istovremeno sam nastojao pokazati da skupina jednako brine o tome da interpretativni odstup na predstavi ne bude ni u kom slučaju ograničen ili vezan neposrednim političkim kontekstom.

Također moram dodati da ukoliko se Mark Jeffery čini prilično "bibi" u tekstu koji slijedi to je stoga što sam u svim našim upitima dogovornosti individualnih intervjua. Njegov komentar u ovom tekstu su izdvojeni iz transkripta grupne rasprave i zato njegovo mišljenje o mnogim pitanjima koja su došla pokrivena mora biti - zagonetno.

**STEVE:** Mogu li započeti s pitanjem koje Lin, kao redateljci u skupini, kako viditi novu predstavu o odnosu prema temeljima uspostavljenim u vašem zadnjem komadu *U mom srcu je požar*?

**LIN:** Pa, ni smo u tom dvjedesetom veću kao skupina još od 1986. i volim misli o pojedinim predstavama kao oznakama u vremenu. One mi se nikada ne čine dovršenim, mi završimo, stajemo, no predstave mi se ne čine dovršenim. Smatram da je bitno da je tako jer to proizvodi pogon za sljedeću. Mislim da većina predstava na određen način slijedi jedna iz druge. Postoji određena logika zajednička čitavom korpusu, kao i svakoj pojedinoj predstavi. *U mom srcu je požar* se bavi događajem nesreće katastrofe, a zadnje do - *Do 3* - se bavi idejom onoga što slijedi nakon katastrofe. Ili onako logično, kad smo počeli raditi na novoj predstavi, ja sam razmišljala o sljedećem koraku, o popravljanju. Pretpostavljam da ono što slijedi nakon katastrofe može uključivati popravljanje, no u *Požaru* to nije bio slučaj, *Požar* se bavio samo onim što ostaje nakon katastrofe. Rušenjima.

**STEVE:** Mislim da me se upravo zato *Požar* doimao kao izniman, i vidljiv, kada sam prvi put gledao tu predstavu, samo jedan dana nakon napade 11. rujna.

**BRYAN:** Kad se dogodio 11. rujna, činilo se kao da smo imali neposredan odziv na taj događaj. Vjerovalo bih da smo bili u mogućnosti čuati zvuk *Požara* u Amenu. Na neki način ta predstava rudi, men barrem, liječenje. U tom periodu nam je izvođenje te predstave bilo katastrofno, pomoglo nam je da se nosimo s problemom.

**STEVE:** Pe ipak osim prikazivanja posljedica katastrofe, ali šakovanja, ta predstava također aludira, prilično vidljivo, na ljude koje se "po običaju" čeka ravno na posao. Matthewov zavrtio govori: "Jesmo li bili bitni? Je li nas ikada pitao?", uvijek me podjeda na živu koje progovaranju. "Jeste li si uzeli dovoljno vremena da nas dostojno odzvanjate?"

**MATTHEW:** Upravo tako i je mislim o tom govoru. Morao sam s njim biti vrlo oprezan jer se sjećam da sam se prilično uzrujan izdvojio ga izjednom predstavi u Berlinu 14. rujna. Zvučao je kao glas mrtvih. S obzirom da je riječ o govoru Martina Donovana iz filma *Halo Hartleya*, kojeg on igra s posebnom sudržanom uzrujanosti svine što se događa, Linna uputio je bila da je važno zadržati tu posebnost. Pa sam pomislio - zašto bih ja mislio da glas mrtvih ne bi mogao biti jednako uzrujan zbog živih i nestojljiv i jednostavno - si svega? Tako da sada pokušavam izvesti čitav treći dio s pravom na isti glas svega. I to mi je zasla pomoglo.

**STEVE:** Kako je zapravo tematska katastrofe našla svoj put u predstavu, s obzirom da je ona nastala prije 11. rujna?

**BRYAN:** Počelo je dolazivo slučajem. Lin i Matthew su jednu večer razgovarali s mrtvi Buffy ubojicu vampira, a umjesto toga snimili su, slučajno, najveće svjetske sudare automobile. Radi se o polikolijm polijevanja snimanom s helikoptera, a snimke pokazuju automobile i mašine sudarajući. Sekundno prikriće smo napravili prema toj snimci sudara. U to vrijeme smo također gledali *Godardov Weekend* tako da je iduća katastrofa naprosto sadila iz svega toga. Međutim važno je bilo i naša svijest da gledamo svijet i uvidimo preplivu propast uzrokovanu stvarima koje čini Amerika, uključujući i nas! Automobil je ustroju podmičilo što u kojem su mi sudjelovali, svi posjedujemo automobile. Riječ je o ustroju



ponašajujuć se, ali me plaše. Čak i kao Goat Island, imamo to neka ideološka vrijednost, ali usprkos tome, svi znamo automobili, sudjelujemo u tom potpunoj, zaslanstvom scenografiji svjetskih resursa. Mi radimo, ili bismo mogli reći, da bismo dobili te resurse koje trebamo. Dakle, s jedne strane, mi svi na neki način protestiramo protiv tih aktivnosti, na to sudjelujemo, uzvramo dobrobit istih. I ako završa bismo odijeljen pogled na vlastita života, postavljamo smo u prve štopac

**STEVE:** Svega put kad dođemo u Sjedinjene Američke Države osjećam se u isto vrijeme i letivo i sretno jer je brzina toliko jeftin - što se mogu voziti tisućama kilometara, a da me to gotovo ništa ne košta.

**BRYAN:** To se plaše životna naših snova u situ

**KAREN:** Jedna mi je misao stalno padala na pamet kada smo se prepremali za izvedbu Potresa u Glasgowu - činilo je bilo van dometa tih neposrednih efekata nagrada 11. rujna. Gdje turneja koju smo imali s predstavom bila je pod utjecajem tog događaja - on je odredio način gledanja predstave. Naravno, neki misli još uvijek lede u zrak - a sada je tu još i problem nisa. Međutim mislim da je situacija ipak otvorenija, otvorenija za mnoga druga izostavljanja. Jer ako je začinjujuća količina slučajnih preklapanja između naše predstave i stvarnosti - završava začinjući - ona je zatvorila stijen od određene mjere. Jednostavno niste mogli gledati predstavu i ako me razumijete, vidjeti šta što bi odjeknulo u vama. Vidjeti ste tu situaciju

**STEVE:** Međutim danas, kad imamo malo veću distancu od tih događaja, možemo sagledati predstavu u njenoj potpunosti?

**BRYAN:** Nakon izvedbe u Chicagu nešto nam je postavio pitanje o radosti što mi prilično iznenadi. Jer Potres je na neki način tuđa predstava - o gubitku i tuzi i nesreći - ali netko je postavio pitanje o radosti i to je preokrenulo moj običaj pogled na nju. Izravno sam se vezao na tu misao, rekao sam ti. Pa da, ovo je definitivno predstava o radosti što smo još uvijek živi, radost preživljavanja, a čak o tome da smo preživeli gubitke, ali su oni za nas.

Događio se potres i automobilska nesreća, ali mi dolazimo li sebi. Sretno sam rođake koje su poginuli u sudaru i sada mogu pogledati unatrag. Znači postoj neka vrsta radosti u razmišljanju o tome, u preživljavanju. A onda postoj i radost u izvođenju toga. Meni najviše je u kade Mark i ja zajedno storno te pokušavamo izvesti ono letenje, preskakivanje, skakanje, padanje - u drugom djelu - jednostavno, je završila ubrati u tom djelu, u tome kako pokušavamo sinkronizirati naša tijela u zrak i skakati u isti trenutak

**STEVE:** To je neka vrsta djetinje radosti, zar ne - sve te sekvence igranja i zaigranosti - a da se pritom ne zaboravljaju da se nešto stvarno događa, ili se događa.

**KAREN:** Ljudi su mi dosta govorili o toj djetinjoj kvaliteti predstave što mi se čini jako bitnim upravo sada jer osjećam da je odavaj naše zemlje na ono što se događalo nakon 11. rujna, i onoga što će se dogoditi u Iraku, zaista adolescentski. Ne znam točno zašto treće toliko vremena da se stavan potnu događati. Mislim da vjerojatno postoji puno pametnih ljudi koji pokušavaju susretnuti administraciju - zauzeti ljude koji bi voljeli čitav stvar obaviti odmah. No smatram i da se uistinu djetinjasto ponašanje, ne u administraciji, već ljudi koji tako sira govore. "Pa neka se roditelji nose s tim." Umjesto da govore "To je i moja odgovornost." U Potresu imam jednu rečenicu, u govoru o vrti. "U kući smijeha, kako znate što je zaista suženo, i kako znate da ste upravo vi onaj koji bi trebao svo to ludo zauzavati?" Ali naravno, vi ne znate kako to zauzavati

**BRYAN:** Mi, eto, na čemo stviti zato što ne osjećamo da imamo ikakvu moć. Same ideje demokracije - vladavine naroda - je u potpunosti zaboravljena. Sama se pretpostavlja da to nije istina. I upravo zato je Potres kao satirski za prikazivanje u SAD-u trenutno. Smatram da ljudi tomo zaista razumju taj humor, ali isto tako i strah, jer mi smo ubitinski. Kada smo radili predstavu, o strahu smo misli na apstraktni način - preuzet je u sekvence tribuozboraca Señor Wencesa. "Bojli li se?" On u kontekstu tog sekvence baca tanure iznad glave njegove male kuke i pita je boy li se da joj tanjur ne padnu na glavu. Zapravo je situacija komična. Međutim, za vrijeme naše turneje i nešto kasnije izvedbi predstave - nakon kojih nismo izveli Potres skoro godinu dana, radili smo na novoj predstavi i sada se opet vratili Potresu - strah nije jenjavao u Sjedinjenim Državama. Događao se jedna sistematska proizvodnja straha koja ide do besmislica, ali je vrlo stvarna. Čak ako nema sudoga za strah, ljudi ga zasigurno nekako osjećaju. Nad tome nema kontrole

**STEVE:** Misli li na Bushove izjave da je Irak direktna prijetnja Sjedinjenim Državama?

**BRYAN:** To su čiste laži. Čak i ljudi koje razumje da je riječ o proizvodnji straha, da ne postoj osnova za strahovanje, da nas Irak neće napasti - svi se unatoč tome boji budućih postupaka naše vlade, sljedećeg Bushovog potresa. Čak su i oni koji racionalno razmišljaju o strahu. Zbog svega toga je ideja straha sada presušna i u predstavi

**MATTHEW:** A postoji i strah od javnog optužavanja jer Bushova administracija ima tu neku "udamu je-dinstvu" koja se odlikuje oslikava što mi se suprotstavlja bez obzira na to što smo za nju. Nije riječ o odgovoru na ideju kritičara već o odgovoru na kritičare kao ljude. Znači, ako Martin Sheen pokaže protest protiv rata bi to ne napadnut kao glumac koji nema pravo činiti takvo što. Nema odgovora na diskurs oko prijetnje zašto mi ne bismo šli u Irak, napad je optečen - i vrlo je neosnovan u tom smislu

"Ukloni neprijatelja!" Ljudi se boje, a moćne ljudi se boje javno izjaviti jer oni time mogu navlače ugu-  
bu. Znači protestu samo marginalizirani ljudi poput nas koj otvoreno govore, ali to nema nekakvog uti-  
cjaja!"

**KAREN** Razmišljala sam o mogućnosti građanskog rata. Naravno, ne mislim da ćemo ući u građansko  
rat, ali nekako bih željela da se upravo to skoro dogodi. Mislim da bi se to trebalo dogoditi zbog zbora  
Busha - koj zapravo i nije bio izbor - zbog svega što on trenutno čini. Puno se ljudi, po mom mišljenju,  
u time ne slažu, no na neki način prešaje na situaciju jer su otupjeli medijima, otupjeli strahom, otup-  
ljeni događajima od proteklih godina i pol dana. Ljudi baš ne razmišljaju ozbiljno i ne govore: "Da  
stavimo, ideja nije protiv Iraka - nije stvarni cilj ovdje! Neka nam dajemo ono što želim!" Tako da mi je  
ideja da se nekako dogodi građanski rat, zbog svega toga, pa da na pamet smolm takom predstave. Pa  
sto drugo možemo napraviti? Možemo iza u mirni protest, naravno, što sam upravo i učinila po  
ponavljanje u Chicagu nakon duge ture, nakon 11. rujna. Međutim, dođete na protest za mir i oni na  
bude medijeli popravljeni, ne bude dobro organiziran, imate ljude koji se obraćaju gomili, ljude koji  
govore slogane koji podržavaju na one iz šezdesetih i sedamdesetih i ja ne znam što bih mogla učiniti  
po tom pitanju. Prolazi sam dosta vremena razmišljajući o pametnim ljudima koj bi mogli pomoći ponu  
boje slogane. No oni su prezaopremljeni i potplaćeni i jednostavno neće sresti i razmišljati o sloganima za  
mirni protest. Jednostavno neće.

**STEVE** Kada smo bili u Londonu na Nighthawking konferenciji (rujan, 2002.), ispričao se da sam  
kao preko mosta prema velikom mirnom protestu koj se nije pomicao. Bio je toliko zatvoren  
ljudi. Počevši je bilo transparenta Socialist Worker-a koje je bilo tko mogao pokupiti i ma-  
hati. No meni su upali u oči jedni drugi, kartonski transparenti koje je također netko tamo ce-  
larlo - mislim da ih je nepravno grafičar umjetnik Bankey - i koj nisu sadržavali nekakve slogane,  
samo slike. Na jednom od njih, na primjer, bila je crna, otisnuta slika napadačkog helikoptera s  
ogromnom žutom trakom zavezanim oko propelera. Bilo je zastita zagonetnih, ali pričinio  
snažnih slika i nitko ih nije uzimao u ruke! I pomislio sam, pa da, to se događa kada umjetnici  
zapravo pokušaju napraviti nešto: kako god okrenete nitko to ne razumije. Kao da su jedine slike  
koje ljudi razumiju slogani i glazbeni isječci. To nam čine medje.

**BRYAN** Mislim da upravo na tom mjestu nova predstava dobiva poseban značaj. S tom idejom  
popravljanja. Jer upravo se tu umjetnici moraju uključiti: mislim da nam je potrebna određena vrsta  
popravljanja kulture. Potrebna je predstava koja tome može doprinijeti, i mislim da će nova predstava -  
kako se razvija - to također činiti. Smatram da imamo stvari, neugovoreni oči kretanja očima jedna  
nove kulture u Sjedinjenim Državama. A do te točke je postupno pre-obnavljanje sebe samih u pogre-  
du toga kako odgovorimo na nasljeđe, na nepoštene političke aktivnosti oko nas, na gubljenje naših  
glasova u kulturi. Dugotrajniji je to proces! Stojim procesi - uključilo uspješno preživjeti toliko dugo  
Međutim mislim da ako ima ljudi koji nastave čitati takove stvari, na ovaj ili onaj način - i koji šalju te  
male znakove, koj su vizuali, koj traže da upregnute čitav jedan drugačiji niz mentalnih sposobnosti i  
da interpretiraju - dok god ljudi to čine, postoji nada. Ne mislim, naravno, da će to doći od političara.

**MATTHEW** Meni su čini da štetu koju političari nanose brzo postaje nepopravljiva - zamisli - što bi bilo  
tome kako ljudi misle o zemlji, ojem svijeta. Ne znam hoće li se ikada moći ispraviti ono što je učinio  
Bush i Bar se sebi stvorio u takav škopac da je to zastrašujuće. Čak da se seđa i uđe u taj rat  
kojeg toliko žele, to ih neće odvratiti od škopca u kojeg su se sabli.

**STEVE** Upraviće i onda nova predstave upravo na te probleme koj vas zadržavaju, iako  
možda ne izlaze u prvi plan?

**BRYAN** Ta pitanja jesu u fokusu naših razmišljanja, ne mislim da mi želimo pristupiti na drugačiji način  
Naravno, primjenom. Lin je na početku razgovora rekla da je smjeh dokaz stvarnosti i možda je to  
upravo ono što je potrebno u ovom času jer su stvari teško smiješne.

**MATTHEW** Kad nam je Lin prvi put predložila ideju popravljanja, htjela je da koreografiramo pokret na  
osnovu uputa iz knjige o kućne poprave. Namjerno je odabrala svakoderavno manifestaciju iste ideje  
Smatrala je da moramo početi razmišljati o popravljanju zbog stanja u kojim se svijet nalazi.

**LIN** Puno je različitih čimbenika bilo u igri pri nastajanju ideje za rad na novoj predstavi o popravljanju  
Naravno, počelo razmišljati o novoj predstavi u jesen 2001., neposredno nakon 11. rujna. No nisam  
razmišljala o ideji popravljanja sve dok nismo boravili u stanu jednog fišćara u Aberystwythu. U tom  
stanu, dakle, još nismo bili doma, a moje veze sa Sjedinjenim Državama bile su uglavnom preko ko-  
respondencije. Ljudi su mi ankuirali tu - pa, traumu događaja 11. rujna, ali i patetizam koj je uslijedio  
za određeni nacionalizam koj se počeo pojavljivati. No dakle, u stanu tog fišćara u Aberystwythu je iz  
nekog razloga puno stvari bilo smješteno u kućne, a u jednoj od tih kuća bio je mali priručnik za  
poprave - britanski priručnik za popravke iz sedamdesetih. Zapanjila me njegova stromnost - priručnik  
za popravljanje stvari u kući - kako popravi reket za stolni tenis ili vlastitu opelu. Doprilo me se ta  
malerost u usporedbi o velikim događajima koji se događaju. Tako da sam, za početak rada, dala grupi  
specifične upute - koje sam upala direktno iz jednog američkog priručnika za popravljanje - o tome  
kako se popravlja vodoručnik u WC-u. Oni su prvo iz toga napravili pjes, a onda je Bryan imao svoj  
monolog o šaržiranju u smjeru i suprotno od smjera kazaljke na satu, također kao odaziv na ideju  
popravljanja vodoručnika.



**MATTHEW** Vtlo je rano u procesu rada Paul Celan, pjesnik, također uveden kao primer popravljanja. On je na neki način svoj pjesnički projekt video kao popravljanje njemačkog jezika, nakon drugog svjetskog rata. Smatrao je da se jezik skrozom nacističkom upotrebom. No, postaja koju je pisao je na određeni način lezbalica novi jezik. On je prelamao jezik, kovao nove riječi, proizvodio zamuckivanje, popravljanje - što je vrlo obično u literatiji pjesni jezikom započinjemo predstavi. Za vrijeme našeg nedavnog rada u Bristolu zamuckivanje je počelo ulaziti u i strukturnije predstave. Ta je ideja došla od Lucy Baldwin koja je pisala knjigu snimanja za film o novim metaforama, a za scene koje nje imale jednolično bi zapisala "ova scena nedostaje", i tako to ostavila u filmu. Lin se jako dopalo taj postupak pa ga je željela promijeniti u predstavi. Stoga nam je u Bristolu dala da dođemo "početak koji nedostaje" i "ples koji nedostaje". To su trenutci u kojima samo moramo čekati - čekati onoliko koliko bi trajao do koji nedostaje. Bynen je samo trebao stupiti i muzičku najaviti da i u predstavi postoji određeno zamuckivanje. Činilo mi se to fascinantnim jer bilo je kao da sama predstava postaje Celanova pjesma.

**STEVE** A kako je Simone Weil ušla u predstavu, uz Celana?

**MATTHEW** Njena je prisutnost, kao i Celanova, odaziv na to pitanje popravljanja. Celana je teško dovesti u vidu jer on doslovno govori o popravljanju jezika. Međutim, čitao sam *The Order of Impossible Words*, uglas Roberta Calassa o Simone Weil, u kojem govori o tome kako bi onaj ukoči nječi s kojom se ljud zasta nje mogu nositi, nječi poput ljubavi, dobrote, pravde i promišljanja načina da se njima bavi. Bilo smo pogodili tom idejom Simone Weil kao nekog tko koristi nemoguće nječi - "čudne i zabranjene nječi".

**STEVE** Čini se da vas dosljedno privlači ideja nemogućeg, kao nečeg čemu film više valja težiti, i čudnog koje se, pretpostavljam, pojavljuje zbog težnje za nemogućim?

**MATTHEW** To se opet povlači s onim što sam rekao o trećem djelu Potresa koji počinje malom kolekcionarskom likovima "posljedica" imamo Gertrude Stein koja piše neposredno nakon drugog svjetskog rata u Parizu, Walter Whitman i vojnika na kraju građanskog rata - sve su to "posljednji" tekstovi. Tako da se nekako nadovijestimo na tu temu, s ljudima poput Celana i Simone Weil koji su u ratu živjeli, tako da ih je on doslovno potrošio i ubio. Celan je počeo samoubojstvo, a i Simone je, čini mi se, umrla na takav način da se može misliti da je njena smrt rezultat samoubićnog ragnja. Te je ljude niti porodić, do to se mjere u njemu bili, pa čak su stovoreno proizveli klice mogućeg oca, neku vrstu popravljanja prika. Te klice barem u Americi, nisu izdale niti u šta. Pretpostavljam da mi želimo reći "Prihvatimo izazov tih velikih ljudi, a njihove će teme doći s nama".

**STEVE** Ipak se čini da, u usporedbi s omlasnim zamuckivanjem koje jasno izlazi na vidjelo, prisutnost Simone Weil u predstavi je trenutno manje uočljiva.

**LIN** Ona je ipak ušla u predstavu zato što je Matthew upotrijebio jednu njenu rečenicu u našem projektu Year-long Writing Project. Počela sam razmišljati o tome da bi bilo zanimljivo da Karen igra Simone Weil. Međutim vrlo brzo sam se predomislila jer me Simone zasta plašila - o njoj sam mogla misliti jedino tako da krenem od toga da ona igra druge ljude. Ne znam zašto, no to mi se činilo kao mjesto od kojeg možemo krenuti. Činilo mi se vrlo plodno. I tako ona sada, na primjer, igra Lilian Gash, koja je ušla u predstavu zato što smo gledali film *The Wind*.

**MATTHEW** Po meni Simone i nije pravi izvedbeni lik, njen je jezik ionako nemoguće postaviti na scenu. Teško je čak i doći do što ona govori, razumjeti to. Iste je stvar i sa Celanom. U nekom trenutku predstave Simone ustnu treba progovoriti vlastitim jezikom jer smo to na neki način uveli, ali za sada smo odabrali taj put približavanja, slušati se teškim maskama. Ili, približio joj se igrom promatranjem njenih jeka - poput Lilian Gash u tom filmu, što možete turadati kao jeku Simone Weil. Znači počinjemo s jezikom, s rubnim fenomenom i postupno prilazimo izvoru. Možda i ne stignemo do izvora!

**STEVE** Je li onda i film *Lilian Gash* povezan s idejom popravljanja?

**LIN** Moglo bi biti pogrešno govoriti da mi živimo u procesu sa samo jednom temom. Uvijek volim krenuti u rad s veštastim pitanjima i veštastima. Znači, u početku smo imali ples od uputa za popravljanje vodoravnosti, ali radi smo i s idejama vezanim za abecedu, s onim abecednjama. Te s idejama vezanim za učenje u budućnosti Americi. Dale sam svakom članu skupine po jedno slovo iz jedne od tih knjiga s pripadajućom mu frazom i slikom.

**MATTHEW** Slika koju sam ja dobio bila je za slovo H, "usta izduž", lice koje ispuhuje dahak vjetro. Već sam čimbenica da je ideja vjetro tako snažna, kao na starijim kartama i diagramima, je proizvela gomilu materijala. I oti iz *Kroja Leana* "Pušite vjetar da vam lica prnu". Onda smo pogledali film *The Wind* i sve to nam se jako svjedo.

**LIN** To je dakle još jedna vrsta iz koje će biti zanimljivo vidjeti kako se predstava bude razvijala. Lilian Gash je osjetila da joj je to bio najteži film za snemiti zbog tog konstantnog puhanja vjetro u pustari. On su poredali čitavu silu zvona s propelerima na bi i postigli da pjesak konstantno levi.

**MATTHEW** A pjesak je slika koja se stalno pojavljuje u pjesništvu Paula Celana. Tako da se stvarno počnu povlačiti.

**LIN** I baš mi se svjedoča ideja prenošenja toga da je ona bila glumica njenog filma.

**STEVE:** Kada već razgovaramo o filmovima, što je s pjesmama sekvenca koje se temelje na filmu *Palm Beach Story*? Kako se one uklapaju?

**MATTHEW:** To zaista nema veze s popravljanjem. Riječ je o kontrastnom elementu koji se ne uklapa. Tijekom izlaza na predstavu jednostavno pomisli - ovo zaista traži svoju suprotnost - da bi čitava stvar malo živnula.

**LIN:** Iako ispada da je *Palm Beach Story* zarđen 1941., neposredno prije napada na Pearl Harbour. Kada sam to pročitala pomislila sam - baš zanimljivo.

**STEVE:** Kao da se sve te reference na drugi svjetski rat pojavljuju zato što, u pokušaju da se bavite temom popravljanja sada, postoji potreba da se one izmjesti u drugo vrijeme i prostor, negdje dalje... kao što se i katastrofa u *Potresu* zmagila "53 godine ranije".

**LIN:** Drug način povezivanja ovdje je da su ti njeni pjesnici, koje su bili odziv na upute iz penzionata za popravljenje vokalnosti, unijeli više kvalitete pokreta nego neki stvarni iz pokreta, a ta kvaliteta, između nesigurnosti i neopredijivosti, smo željeli zadržati. Odučili smo nastaviti stvarati izvanje dometa toga. Kada smo Matthew i ja gledali *Palm Beach Story*, oduvala me naslovna sekvenca - njena fatalističnost - i pomislila sam da bismo to trebali staviti u predstavu!

**MATTHEW:** Morali smo naučiti nesigurnu sekвенцу iz te hiperaktivne romantične komedije Preston Sturgesa, što nam je stvarno bilo teško! Znam da možete ne izgledati kao da se mi sjećajemo, počemo s nogu i žestoko pismojemo, ali je to ustroju prilično napredno za nas! Zato što smo morali interpretirati tu manjkatnu dvopolimnu sekвенцу, uključujući i zamrzute kadrove i još to sve skupa uvoditi u jasniju trajanju uz ograničenu glazbu iz naslovne sekвенce filma. I to je bilo jako, jako teško - zahtijevajući preciznost! Izvodimo je, znači, tri puta pa onda još jednom umetajući dodatne pokrete u osnovnu sekвенču, a ono što smo pokušali prije neki dan - što još nije u predstavi jest, s obzirom da je glazba postala mjesto trajanja, unutar istog trajanja izvesti čitavu sekвенču dva puta - znači ili smo dvostruko brže!

**LIN:** Ta sekвенca sigurno djeluje hašćenčno - kao i film, zapravo. Zanimaju me u daljnjem radu gurnuti to još dalje tako da sve malo izmakne kontroli - tako da one to baš i ne mogu izvesti.

**STEVE:** Slično kao što si napravila s "Nemogućim plesom" u *The Sea & Poison*? Čini se da si pridržavala izbjeg stvaranje "estetike čudnosti" - a time da uspijevali izbjeći puku straćanost.

**LIN:** Fasciniraju me iste stvari u teatru i volim raditi tako da nešto izgleda loše, ali istovremeno mora biti i dobro. Postoje još jedne stvari u *Palm Beach Story* koje me jako privuku - ideja neraznog pjesa za kojeg sam, tijekom školovanja, učila da ne valja! No zainteresirala sam se kada smo počeli raditi s tom idejom. Kada smo kopirali s *Palm Beach Story* sve je to, naravno, izgledalo kao pjes! No kada smo počeli kopirati u *Palm Beach Story* - radili smo na čitav odnane scene - taj je materijal imao svoju vrlo perturbantnu priču. Odučili smo ostati pri tome.

**STEVE:** Znači opsjednutost filmovima odnosno valj interes za direktno plagiranje sekвенci pokreta se na neki način liri još od *Potresa*?

**LIN:** Točno. Pogledala sam još jedan film, *Lemonade Joe*, ne bih li pronašla još materijala. Riječ je o zarbi banjalnom čelikom vestemu u *hardseath*. Taj je film prava krtica kapitalizma i to vrlo inventivna kritika montaportnovskog štira. No iskreno govoreći ja sam izabrala još jedan film kojeg će oni opaziti! Tako da sada možete vidjeti određene kaubojke slike, podrške, smiješne misle - sve je to u *Lemonade Joe*. Še me ti elementi ne trunče podjčaju na njem film i to mi se sviđa u kombinaciji sa scenama Lillian Gish koje postavljamo. A mislim da i pjesme Jamesa Taylora, zajedno s pesmom koja ide nakon Matthewovog monologa, unose neki mali obrat, njažu stih vesterna, nešto američko. Vito je to suptilno, no volim kako se povezuje s materijalima koje smo zvučali iz tog filma.

**STEVE:** Dobro, a kako ste onda uklapali pjesme Jamesa Taylora?

**MATTHEW:** Krenuli smo od strukturne ideje - napisati sekвенču pokreta u vremensko-prostorom trajanju koje odražava spiralu Fibonaccijevog brojnog niza. Znači krećemo od 377 sekundi, preko 233 sekunde i tako dalje dok se apinamo ne spustimo do jedne sekunde - a onda opet natrag na šest minuta i sedamdeset sekundi. Da bismo lakše prepoznali momente promjena tih vremenskih jedinica, pronašli smo glazbu odgovarajućeg trajanja. Dvije pjesme Jamesa Taylora čine jednu vremensku jedinicu: traju točno 377 sekundi. Sljedeća jedinica je Carolewova klavirna skladba - a nakon toga su *Beach Boys*, osim što smo maknuli 98% *Beach Boys* tako da su ostali samo zvukovi prelaza zvučnog signala.

**KAREN:** Naravno da možete naći i druge pjesme istih trajanja. Nema razloga konstatovati da dvije pjesme uključio nešto time ne želite postići. Mislim da se Matthew jako vrpao na Jamesa Taylora.

**MATTHEW:** Smatrao sam da će fenomen kao takav biti zanimljiv. Ne povezujem ga ni sa čim.

**KAREN:** Vidite, ja mislim da se obje pjesme Jamesa Taylora ozbiljno htju popravljanje. A također su zaista izvrsne. Prva pjesma o kauboju, zar ne? On je sam, usamljen i pjeva samome sebi radi samoodržanja. U osnovi on samog sebe uspijeva. Pjesma *Rockabye Sweet Baby* James je o nespojivosti duša koji nešto nedostaje, kojeg treba popravljanje. A druga je, po mom mišljenju, o potpunom nel-

slonj oboljeloj, o boravku u duševnoj bolnici. Neki se ubiju... a s time se razumijete, valja suditi. Pješa smiri je bar postojala mogućnost da ih razvede i razgovara se njima, no ta opcija više ne postoji. Sluga se za mene tu u potpunosti radi o popravljanju, bez ikakve interpretacije. "Vidio sam ženu, vidio sam kiku, vidio sam sunčane dane za koje sam mislio da nikada neće zavrtjeti." Radi se o manjini dopisiva! "Ali uvijek sam mislio da ću te ponovno vidjeti." Neću. Znaite, sjećam se da me u djetinjstvu slušanje te pesme naprosto ubijalo. Tako je nevjerojatno tužno.

**BRYAN** Možda ta pesma, zbog naše povijesti - govorim o nama koje smo bili djeca i inače kad je ona bila popularna - djeluje na nas, donosi određeni naznaka u sjećanje.

**KAREN** Ali ona nešto i u tome što Litó stoji na jednoj nozi bezikom čitave te scene. U početku nju to prevari u kupaču, a onda... jednostavno prevrće neki drugi učinak. A i publika se, prepostavljam, u tom trenutku pita: "Zar ćemo čuti sve pesme Jamesa Taylora?" Tako da i to unosi malu destabilizaciju, čini mi se.

**STEVE** To što Litó stoji na jednoj nozi tijekom šest minuta i nešto sekundi se može čitati kao vrlo smiona poruka. Naravno se stvaran osjećaj nepokretnosti i usredotočenosti - i to do te mjere da se ne sjećam da sam tako nešto vidio u predstavama. Gost Islanda sve od sekvence trljanja ruku u predstavu *How Dear to Me the Hour When Daylight Dies* (1995.). No postaje i drugi trenutak: meni i tđine, tako nisu toliko ekstremni. Jeste li se namjerno odlučili fokusirati na takav tip nepokretnosti?

**LIN** Da, i moram reći da je i više prošlo iz promatranja Litine noge. Bila sam u startu odlučivši tih nepokretnosti, što je ujedno bio prvi pokazatelj za daljnji rad. U radu na svakoj predstavi osjećam da nastaje jedan novi svijet - i to, po mom mišljenju, teba bi svjetlo o kojem nikad znam. To sam definitivno osjećala u *Pobesni*, u Bryanovom monologu iz prvog djela, i mi smo osjećali određenu napetost. Nepokretnost nam također nije potpuno nepoznata, no kako sada izistimo na nju - što zaista čini - stvari se polako počinju skupiti. Moram priznati da je suadnja s Lucy Baldwin na kraju anamiza u mnogočemu svršila utjecaj - s obzirom na ideju "scene koje nedostaje" o čemu je Matthew govorio. Razmišljala sam - šta ako preiselimo nepokretnost iz scene s Litó u scene koje nedostaju i sjećamo se publikom za njihove njihova trajanja. Time se automatski namereno razmišljanje o popravljanju, ali i o tome kako prestati popravljanje. Očito je Simone Weil svršila značajan utjecaj na neke od dimenzija stranata iz devedesetih koje su prakticirali građanski neposluš. I oni su prignu li ideju kao oblik protesta. "Samo nemojte ništa raditi, stojte tamo!" Zaista razmišljam o pojedincima s kojima smo Matthew i ja dugo surađivali, "glasovi u divini", koje su otisli u Irak i uključili se u "ljudske štiti" isto su napravili i u Izraelu, stal pred budžetom. Isto me uputilo na shvaćanje nepokretnosti i pozornosti kao načina popravljanja. Naravno, da je nešto došao pogledati naš rad u tog liži njegova nastajanja, ne znaajući niti o ideji popravljanja, na znam bi li mu ta ideja bila transparentna. No kad je riječ o nama, da bismo mogli doći do nečeg određenijeg, kao da prvo moramo uzeti u obzir kontekst oko popravljanja i ponuđen ga.

**STEVE** Minuta šutnje koju sada izmjeravate kao "početak" koji nedostaje - čini se izravno uspostavlja kontekst za takvo shvaćanje nepokretnosti i usporevanja. Ne treba poznavati suvremeno izvedbeno umjetnost da bi se znalo da promatrati minutu šutnje ima veze sa žalosarjenjem i prepućanjem.

**LIN** Možda je to vrlo brzo. Za mene minuta šutnje snažno pravi osjećaje gubitka i osuđenosti. Kada smo probavali Bryanovo ispraćanje publiko zbog pjesme koja nedostaje, on je u jednom trenutku improvizirajući, rekao nešto o trpjenju gubitka - "to smo izgubili" - je sam ga zaustavio i zadržao taj trenutak. Nešto tako izgubili i ne možete to više raditi, nedostaje vam to... stvari koje nedostaju. Sve je to vrlo brzo.

**BRYAN** I čekanje, također. Meni se ono čini jako važnim. Neki koncepti nepokretnosti su i u filmu. Institutu Bereniameta. Riječ je o filmu bratce Quay u kojem glavni lik dolazi u institut gdje se už osluškivati druge ljude - postati konobar ili barler ili nešto slično. On prilazi svom ušću i kaže mi: "Nešam da mogu biti od koristi nekome u ovom životu." I tako on počne uzimati satove na kojima se radi neke čudne vrste čekanja, njihanja, postavljanja uobice i stvaranja situacija u kojima mogu biti od usluge drugima. Jedan od likova, kad nema što raditi, većba stajanje na jednoj nozi. Litó je bio to odlučiti preuzeti.

**LITÓ** To je bio moj odaziv na uputu koju je Lin dala nakon one moćne, o popravljanju. "Pokušana melodiju i popravljeni melodiji", ili tako nešto. Ja sam čela stajanje na jednoj nozi koje je bilo malo više ekoreografirano, ne zadržano je samo stajanje na jednoj nozi. Prilikom naporan zadržak za izvođenje! Pretpostavljam da bih pri izvođenju toga tako mogla upasti u mudrobovno stajanje i zadržati se, ali ja to ne činim, zaista pokušavam nešto prenijeti - moram vježdati, ne gubiti vrijeme - a to se povisuje s puno drugih elemenata predstave: idejom služanja i vjernosti.

**BRYAN** Ako postoji način popravljanja i ako možemo krenuti od te ideje i približi je ideji služanja, onda u ovoj predstavi postoji doslovna veza s onim što bismo na željele svijetu, a tu leži i shvaćanje tog očekivanja da sve svijet... oporave. Ili čekanja da našu priklju da učinimo nešto za svijet. Mi se ne nek način ovom predstavi prepravimo za to. Kao da se usjeđavamo za stvarni događaj poput krove iz Instituta Bereniameta.

**KAREN** Smijelo je da bi čekanje rjeđi baš ono što vam nužno pada na pamet kada pomislite na stugu - koliko on prevodi vremena čekajući u međuvremenu i, naravno, mi nazivamo ljude koji poslušaju u restoranima "waiters". Oni su osobe koje "čeka". Čekaju da vam nešto zatreba pa vam to donesu

**MARK** Ono što je meni u ovom trenutku zanimljivo jest to da mene ta patljivost, skužanje li čekanje dovodi da stupa sjećanje u predstavi. Stalno mi padaju na pamet stražni Buckinghamsko palače čiji je uloga da vrlo poserno čeka, služe nekome tko je iz njih - kralja. Njihov je zadatak potpuno neposmično stati pred palačom nekih čelni pal sile u komadu. Neposmičnost je zaslija važna za ovu predstavu, no ispljuje me i muči ma - to kako je održao. Teko je održavati pozornost. Na primjer je u jednom dijelu predstave drim plastičnu cijev u ustima otprilike deset minuta što je zapravo prilično bolno. No to je primjer te nepokretnosti, te mimike istovremeno pune napetosti

**LITO** U slučaju na jednu noć je zanimljivo to da se uvijek tresem kada igrati predstavu, ali se nikada ne tresem na probu. Moje tijelo reagira na činjenicu da je gledano u svojoj nepokretnosti. Znači postoji potpisičnost u bavljenju nepokretnim, u nepopustljivosti toga, no još me je teže početi se kretati. Uvijek postoji trenutak prijelaza iz "nepokretna sam, stojim u svojoj osi" u "ima me po čitavom prostoru, ako je akcija akcija" izgleda da se to događa sve češće i češće u ovoj predstavi

**STEVE** Što nas vesela na ono što je Lin govoreći da usmjerava izvedbu prema onim dvjema krajnjim točkama - nepokretnost i trenutna akcija...

**LITO** S tim da morate napraviti prijelaz iz jednog u drugo. Da biste mogli prevoditi stak - morate mijenjati stvari, morate ući u neki način gledanja na stvari. Mora postojati taj pomak - ima nešto u toj sebi prevodjenja, nešto što se događa zahvaljujući različitim jezicima koje čujete u predstavi, ali također i promjenama fizičke napetosti i fizičke pozornosti

**KAREN** No postoji i stajanje, jer pri prevodjenju se mijenja impuls: postaje nešto drugo. To se postavlja već u samom početku predstave - konzistimo dvije varijante Čelzinove pjesme, a i u kraju stoji da se "engleski prevod sukupa od njemačkog". Možda morate pozivati njemački da biste to mogli primetiti, no uprkos tome mislim da je vrlo uočljivo. Kasnije, kada Matthew i Mark izvode dosegaju Tommyja Coopers, tada, ako publika uspije biti Matthewa kako šapuće Marku, primijeti će da Mark ne odgovara baš iste riječi koje je čuo od Matthews. On prevodi - mislim da čemo tražiti još momenata u kojima se događaju takvo stajanje - u kojima se događa određeno preoznačavanje - postoji stanika ili prevod ili neki korak iz jednog stanja u drugo

**LITO** A možete to stajanje jest popravljane

**LIN** Simone Weil je rekla da je "kultura oblikovanje pozornosti". To su njene riječi koje silno ne koristim u predstavi, puno toga upućuje u predstavi. Ako iskoristimo od ideja popravljajući i naznačavajući što znači živjeti u Americi u ovom trenutku ispada da se moramo stalno kretati da bi nam osobne vrijednosti bile ovlaštene. Morate biti u pokretu, morate dokazati svoju produktivnost kao osobe, a to je zasitost koja onima koj se ne kreću. Neko tko je bolistan, nema novaca ili nije u pokretu na taj kapitalistički način, on je sada isključen čak do te mjere da ne više pripada ni našoj kulturi. Stoga po meni popravljajući ima veze s nepokretnošću, kao prvim korakom - morate biti u mogućnosti vidjeti i upisati ono što se događa oko vas. Morate se zaustaviti na trenutak

**KAREN** i čekati

**LIN** i čekati. Također mislim da se ideja postajanja drugi - da Simone Weil postaje Paul Celan ili Lillian Gish, preporuke - nekako povezuje s idejom čekanja, ako si to još nisam do kraja razjasnio. Osimom da postajati neko drugo podrazumijeva aktivno stajanje, no znam da u tome isto tako ima nešto što traži čekanje. Mislim da ima veze s tim da morate moći vidjeti drugoga time što ste u mogućnosti pazorno promatrati i zadržavati drugog uz sebe, ili u sebi. Tako nekako je razmišljam o tome.

**MATTHEW** To se veže na govor WG Sebaida kojeg sam čuo i kojim je završavao work-in-progress izveden u Glasgowlu. Rječ je o vrhuncu groznogavog užbuđenja, hastenšom sećanju na zatvorsko mučenje kojeg se prijača osoba koja ga nije iskustala. Sebaid je napisao taj tekst o Jeanu Amrinju, piscu kojeg su mučili tijekom drugog svjetskog rata, koji je preživio i pisao o tome. Zanimljivo me to što je Sebaidov pismo o vlastitom iskustvu vrlo smireno, vrlo intelektualno, dok se Sebaidovo pismo o ovom temi čini zatrejati hastenšom. Sebaid je posjetio mjesto događanja i probao neku vrst ekološke sećanja i ljekobna. Međutim, to nije razina historije koju bi ustvari osjetio čovjek koji je iskustao mučenje. Znači nađ se o ayedobčenju s rubova zaslata Inamatskog eskstive, određenom približavanju ...Opet, pokušavamo pridružiti kroz njene jezik. No zanima me umjetni u predstavi i sam Amrinjev tekst u kojem govori kako je, kad mu mučenje pada na pamet, jedna od stvari o kojoj misli etimologija reč "fortuna" koja dolazi iz francuske reči za "uvrtanje". Bilo me je to zanimljivo zato što (1) je on upravo o tome razmišljao dok su ga mučili i (2) što je uvrtanje poput našeg kretanja uz i ne spiraju Fibonaccijevog niza. Njegove ruke bivaju uvrtane iz leđa i on shvaća "da fortuna znači uvrtanje". Uvrtanje tijela, ili uvrtanje i odvrtanje tijela - u smjeru i suprotno od smjera kazaljke na satu

**STEVE**: To se, dakle, povezuje s Bryanovim govorom o popravljajući vodorokotička.

**LIN** No postoji nešto u tom monologu, u perspektivi tog monologa, što je u priličnom kontrastu s Bryanovim. Bryanov govor jest o mijenjanju perspektive: rotacija može ići u smjeru ili suprotno od smjera





kazanje na satu, ovisno o tome s koje je pozicije promatrati. Dok je Matthewov monolog, smetram, o određenoj tački koji se ne mijenja, nju održavate, ona se ne kreće. Vi jednostavno morate održati takvu stvar. Taj monolog je jedno od onih mjesta gdje imamo, ne bih rekla Josie Kazzelle, ali čudno je kako on legne u tom trenutku - Matthew, naravno, ne govori baš puno prije toga, i onda, odjednom, ubacuje sve. To mi se sviđa i baš mi tako ostavlja. Puno je stvari koje možemo učiniti s tim monologom - skratiti ga, na primjer. Međutim, osjećam da bismo trebali predstavu privesiti tom monologu. Mislim da predstava to treba. I tek kada to napravimo, možemo smisliti i monolog - dodate, već smo ga malo izmijenili. No željela sam taj taj bicikl... Očekate stvar u predstavi su slučajevni, no ovdje se radi o konkretnom ubacivanju.

**STEVE:** Naravno, mučenje je, opet, zastrašujuće relevantno upravo sada s obzirom na to što se sve možda događa arapskim zatvorenicima koje Amerikanci drže u Guantanamo Bayu. Neki dan sam gledao vijest u kojima su vrlo hladnokrvno prikazali popis, takan u tvoj grafič pod naslovom "mučenje", svih načina koj mogu biti konstanta u uzlaženju informacija iz tamošnjih zatvorenika.

**MATTHEW:** E, pa to je jedro od nacističkih obilježja Bushove administracije, taj stāv "e, priveli su se sada promijenila i sve je to sada OK". Čak ga i veliki broj Amerikanaca sada o tome diskutiraju na način da je to sada OK jer, ipak, priveli su se promijenila. Zato mi moramo raditi to što radimo. Nije to više svejedno koji je nekad bio Gore je čak i od cenzure, zarad, to počinje da jednostavno funkcioniraju pod drugačijim pravilima. To je, ujedno, i razlog što se mi vraćamo ljudima poput Paula Celina i Simone Weil. To su impulsi koje jednostavno moramo usmjeriti u predstavu. Ne znam je li predstava dobar način za usmjeravanje tih impulsa, ali to je što mi činimo.

**STEVE:** Rekao bih da to podjela na uzaludno vjerovanje i vrhovništvo moćne. U najgornju ruku, ako shvatite, ne uništavate - na određen način prednostite već postojećem vrhu stvaranja.

**MATTHEW:** Postoji još jedan moment kod Jeana Améryja o kojem je Sebald pisao. Améry je uspio preživjeti nit zahvaljujući grobovitu vjen u slobodu mišljenja. Bez obzira na okolnosti, njihovu beznačajnost, svakakočnost, neznačajnost i nevidljivost - to je bio način njegovog predstavljanja. Kada sam to pročitao, pomislio sam kako to zaista pomaže.

**STEVE:** Kartonski stol kojeg koristite u toj sceni je tako prekrasno klanav - vrlo "čudno" sjedi u kombinaciji s težinom tog govora.

**MATTHEW:** Ne znam što mi inicijalno ponukalo da unesem Sebaldov tekst, no namjeravalo sam ga postaviti na komadan naćan. Spadam se jednog dana Tommyja Coopera, imao je neki stol pun magičnih stvari i kad ga je podigao, noge su opale, a on je samo ostao tako stajati bespomoćan. Stvarno tona Stvarno smisljena situacija. Razgovarali smo i o tome: željeli smo predstavu učiniti lakom za transport, ne prenositi velike teške stvari i plaćati dodatne troškove transporta. Zato sam napravio taj kartonski stol, a kako je on postajao sve nesigurniji, pomislio sam - vidit ćemo - nesigurnost stola u kombinaciji s tekstom koj je tako postojan i monumentalan. Uzeo ih čudno, unio ih stvari pa je pokušati poduprijeti i učiniti je postojanom gotovo da podjela na daljovne nadrealizam. Jedan gledatelj naše prve prezentacije ovog rada je dao vrlo zanimljiv komentar - ta osoba rekla nije vidjela nit jednu našu predstavu, a komentar je bio: "Mislio sam da je to popravljanje, stabilizacija nešto nestabilno". U tom momentu smo shvatili zanimljivost te ideje nesigurnosti i ona se ljepo uklopila u priču o prevodnosti, prisutnosti, odsutnosti, puknućima. Mi proizvodimo ovu jednu teksturu sklonosti kao način popravljanja. Kao da je dovoljno ono što običuje, ili nešto u tom smislu.

**STEVE:** Znači, veliko je pitanje da koje mjere završena predstava može biti "dovršena" - a obzirom da radite s idejama fragmentacije i gubitka. Obito je da u ovom trenutku postoji još dosta nerazriješenih pitanja o predstavi. Šta biste rekli, u kojoj ste fazi nastajanja?

**LIN:** Rekla bih da smo skoro na pola puta, a radi smo, vjerovatno, punih devet mjeseci. Prošla je godina i pol, no nismo radili sve to vrijeme.

**KAREN:** Radimo već dugo - ali ne stalno. Tako, na čudan način, postoje veća mogućnosti za uplitanje informacija i materijala zahvaljujući tome što je stvarni naipon vanjske veće. Ako obitavate sve vrijeme kada nismo radili zajedno to uzimate u obzir samo vrijeme koje smo proveli u zajedničkom radu bi bismo u priču ranog faz procesa, u usporedbi s drugim predstavama. Međutim, ovaj put smo uspjeli više napraviti jer radimo na predstavi individualno i kada nismo zajedno.

**BRYAN:** Priklad su vrijeme sklaćanja. Ponekad treba dosta vremena da se radi ideja a da napravite vezu među shemama - to se ne događa automatski.

**KAREN:** I jednostavno se drugačije radilo na ovoj predstavi. Mislim da se svaki put kad započnemo radit na novoj predstavi, sejinu trudimo tome pristupiti na malo drugačiji način. Inače bismo upali u rutinu, razumijete? I mislim da je stoga što se Lito pridružila skupini, vrijeme za zajednički rad ograničeno jer ona živi u Europi većinu vremena. Pa umjesto da u tome vidimo problem, što bi bilo moguće, mi kađemo: OK, šta nam se time nudi? Povolnost koja nam se pruža jest imati to prilagođeno vrijeme rada.

**STEVE:** Znači da se više toga događa izvan pokušaja dvoranje. Dopuštajte li se puno e-meilom i slično?

**KAREN:** Ne. Ali mislim da individualno proizvodimo puno, tako da kada se sastanemo, puno se stvari ustnu dogodilo. Kao i u predstavama, čekamo, ali čekamo pažljivo.

**STEVE:** Što se još promijenilo uštimim dolaskom u skupinu? Kako se promijenio proces rada na ovoj predstavi zahvaljujući njenoj prisutnosti?

**BRYAN:** Mislim da je uvrstio drugo. Postoji potpuno novi senzibilitet za kretanje jer je Lito plesao, što niko od nas nikada nije bio, niti tvrdio da jest. Postoje telesna preciznost, zavrta napredna "svjetlost o tijelu" koja je vidljiva u mislenjama koje je ona donijela u proces rada. Trenirani plesači često imaju problema s izvođenjem "ne-plesnih" pokreta koje mi izvodimo, no za Lito je to bila zavrta proizvodna stvar.

**KAREN:** Njegov vlastiti rad ima takvu kvalitetu. Ne doima se kao netko što se bavio baletom, modernim plesom ili nečim sličnim.

**BRYAN:** Pa ipak, ona unosi svijest o telesnim detaljima u taj ne-plesni rad koje ne bi bilo bez određenog treninga. Tako da mi se čini da imamo zavrta, zgodnu mješavinu potpuno alternativnog vokabulara kretanja i pažnje usmjerene na detalj koju možete naučiti samo ako ste se ozbiljnije bavili plesom. Mislim da možemo učiti od nje.

**KAREN:** Ne bih se baš u potpunosti složila s time. Stajem se kad je u pitanju novi senzibilitet koji se stvara, ali zavrta mislim da se naš način rada u bio nije promijenio. Matthew je, primjerice, proučavao plesanje puno prije nego je Lito ušla u proces.

**MATTHEW:** Dobro, ja uvijek pokušavam plesati.

**KAREN:** To možete vidjeti u Potresu, njegovo oponašanje Dominguesa Mercyja, plesača kompanije Pina Bausch. On zavrta baš bio takav plesač. Tako da Lito dolizak predstavlja susret koj je zanimljiv Lito već jest ta plesalica.

**LITO:** Ja sam se brzo naučila u takvom načinu rada. Nije to bilo iznenađenje, već samo nešto čemu se vješta prilagođilo. Zapravo, rekla bih da mi je najteže bilo to što moram stalno nositi opele. To podrazumijeva drugu način rada s tijelom nasuprot bosonogom radu na ploči, što je mnogo improvizacij u studiju, što je moja srećna. Umjesto toga, imamo opele na nogama, pod je hrtao, nazona telesne koncentracije je negdje više u tijelu, više u glav nego u nogama. Pa opet, na čudan način, manje je u glav nego sam naučila, jer razgovor o tome što se baš postoj i nije baš privlo suudaje. Umjesto da pokušavamo sve razumjeti, promatramo stvari po putu. Rekla bih da u radu s Goat Island postoji razina nesvjesnosti, ali intuicije - ne pretpostavlja se s objašnjenjima. U najmanju ruku stvari ostaju neobjašnjene. Primjerice, zašto netko s nečim dolazi na probu - može vam dati par razloga, ali na kraju se u veliku diskusiju oko toga. Putuje se da dio kojeg ste uvijek počne govoriti za sebe i počne objasniti na drugim mjestima. Kao kap vode u moru - nalazi svoje mjesto, no istovremeno ima svoj značaj.

**BRYAN:** Po mom mišljenju, upravo se jutros tako nešto dogodilo. Karen je donijela tekst Simone Weil o nečujajućem, putnikom nudištu. Ne sjećam se točno.

**KAREN:** "Oče, otkrni ovo tijelo i dušu od mene; sebi na korist, i neka ništa ne ostane od mene, zauvijek, osim samog otkrnuća, neke ostaje nistavnost."

**BRYAN:** Ovo na neki način uvodi značajan preokret jer tekst kojeg smo imali prije nje predstavlja Simone Weil - ona je bila neka vrsta postavka koj će postati Simone Weil - ovo sada baca potpuno novo svjetlo na ovaj rad. Nosi određeni duhovni smisao, ali duhovni smisao koji je povezan s telesnošću.

**STEVE:** A opet se ta rečenica ugleda povezuje s idejom mučenja.

**BRYAN:** Da, ali ona možda donosi radu, svojom otvorenosti, svojom davanjem. Radiš simo i s novim tekstom Paula Celana koj nas je inspirirao za naslov predstave. Ima jedna pjesma u kojoj se on pita: kada će procvatati ružmarin? Riječ je, naigadam, o jesenim ružmarinima koje predstavljaju zadnju radu za život uprkos doleasku zime.

**STEVE:** Zahvaljujući il vas činjenica da bi ljudi mogli automatski povezati taj stih s događajima 11. rujna?

**LIN:** Svidi mi se naslov. Nismo još sigurni hoće li on ostati upravo zbog te riječi rujan. No, vidite, mene zanima ponoviti rujan. Iznena je u tome što niko u grupi nije spomenuo 11. rujan kad je naslov prvi put predložen u Bristolu sve dok Lito nie nazvala Bionza, svog dečka - pa je Mark nazvao Judith, svog dečka, i rekli mi naslov predstave - a oni su odgovorili: "O, 11. rujan". Nakon toga je razgovor izgledao "OK, razmišljam čemo. Prezentirati čemo rad-u-nastajanju pod ovim naslovom i vidjeti koliko se jako to uklapa, upućuje li negativno na predstavu." No svidi mi se naslov odmah čim sam ga čula i nisam pomislila na 11. rujan, barem ne svjesno. Ima nečeg u jeseni, a čim toga svidi mi se kako naslov ulazi u igru na samom početku predstave kada ga Lito, s dlanom, čita u prijevodu Helene Cixous. Jaki nam se dopelo Celanovo pjesništvo u svojoj čudnosti, Nizavino, u engleskom prijevodu, no ipak ostaje ta čudnost. Ta napuklost: i to se trenutno čini vrlo, vrlo točnom.





ISSN 1331 - 0100



9 771331 010006

